ALEXANDRU EFREMOV

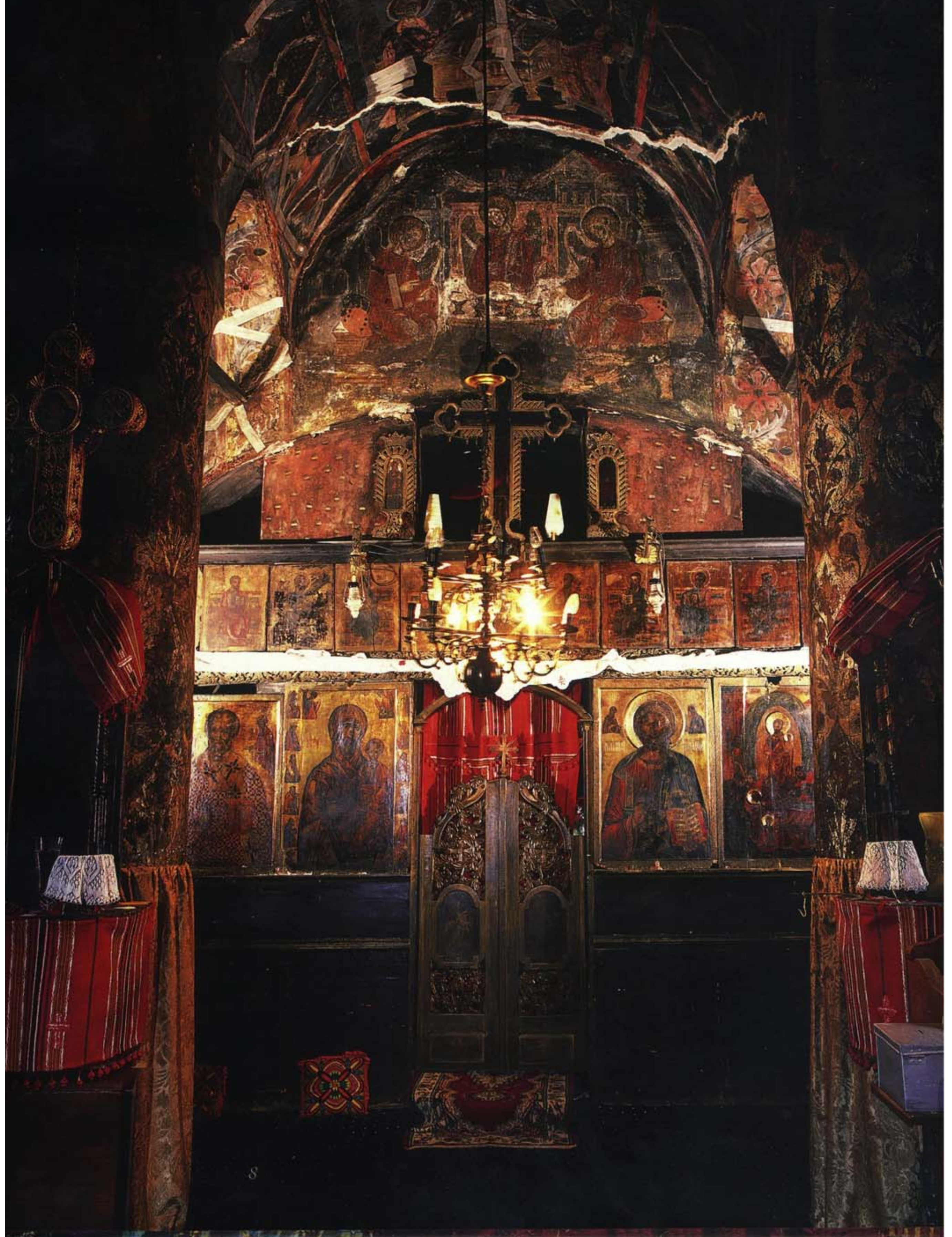
ICOANE ROMÂNEȘTI



EDITURA MERIDIANE



CUVÂNT ÎNAINTE





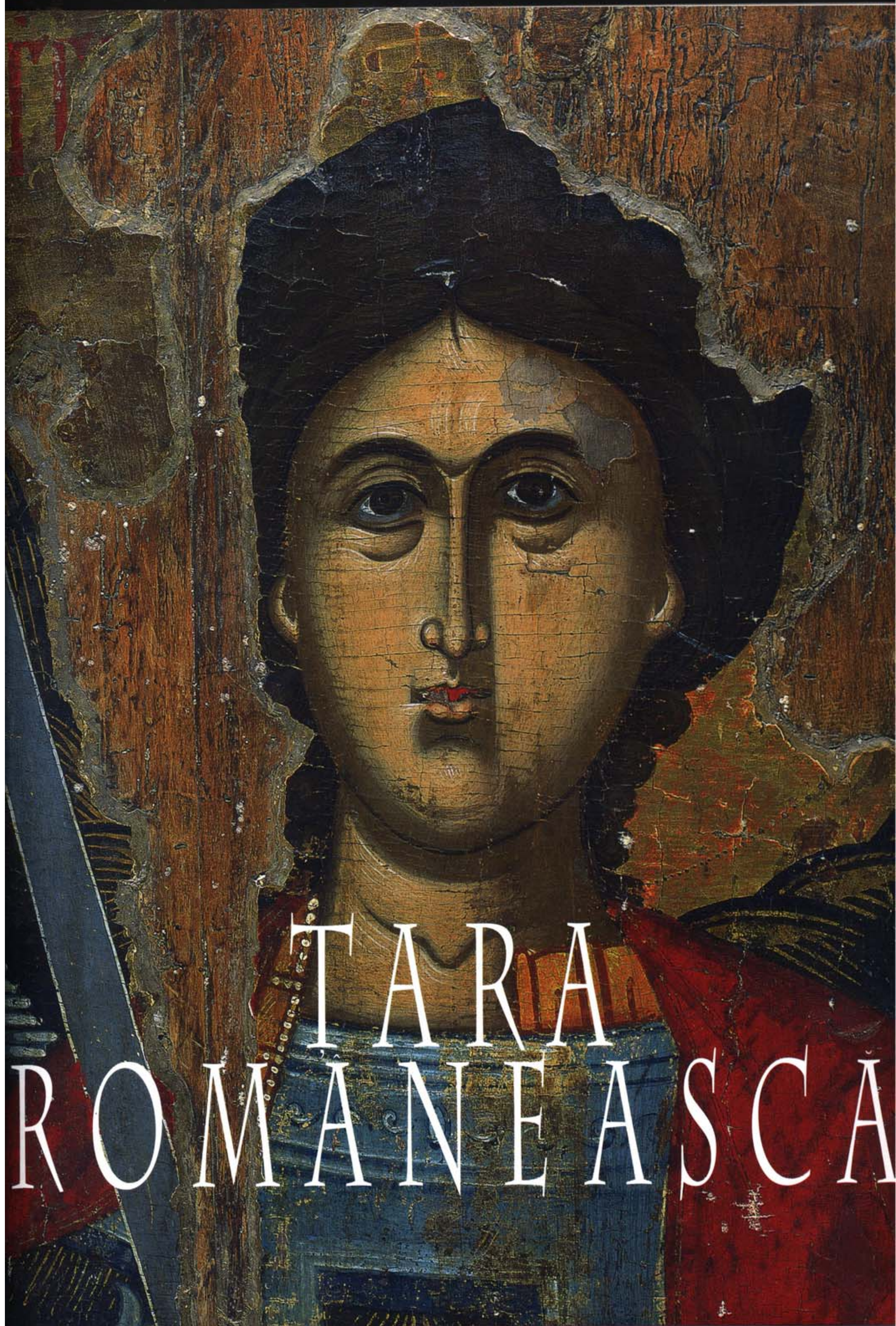
Se mai impune o precizare cu privire la icoanele românești ce aparțin creației populare: ele constituie obiec cercetărilor de artă populară și nu vor intra în atenția noastră. Este dificil de sesizat, în special atunci când avem d face cu icoanele din Transilvania secolului al XVIII-lea, care din ele sunt create de un zugrav de *școală* și care de meșter popular, deoarece creația celor două categorii de artiști se apropie la un moment dat foarte mult.

Delimitarea o vom face în afara criteriilor de desen și iconografie, cu ajutorul examinării tehnicii de prepararı suportului, a calității culorilor folosite, măiestriei execuției și finisajului.

Cu toate că nu cunoaștem nici un exemplar din primele icoane importate – probabil începând cu pătrunder creștinismului pe teritoriul României și până la formarea statelor românești – sau create de tinerele state românești, f îndoială că acestea, împreună cu manuscrisele miniate, ar fi fost printre primele mesagere ale picturii bizantine la n datorită posibilității de a fi mai lesne transportate. Materialul relativ ușor perisabil din care erau făurite și istoria zbuc mată a țărilor românești pot fi unele dintre cauzele care au dus la dispariția lor.

Dar nu numai fragilitatea materialelor din care erau făurite sau evenimentele istorice vitrege au dus la pierdere numeroase opere de artă. A mai intervenit și factorul uman, care îmbinând bunăvoința cu neștiința, a dus, prin spăl și repictări multiple, la desfigurarea și chiar la anihilarea totală a aspectului inițial al unor opere. În afara unor icoa desfigurate sau *restaurate* în mod discutabil, asupra cărora vom reveni la momentul oportun, mai există numeroa piese care sunt numai presupuse a fi *vechi*. Acoperite cu repictări și parțial de rizale ce le fac inaccesibile un cercetări, atribuite unor veacuri de mult trecute numai pe baza unor legende și tradiții locale – ce uneori par veridice asemenea icoane nu justifică o încadrare în epoca respectivă conform exigențelor actuale.

1. *Diptic de Școală italo-cretană*
sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București


TARA
ROMÂNEASCĂ

icoanei lui Vladislav I. Este greu de conceput ca Vladislav al III-lea, care domnește după Neagoe Basarab, deci un secol și jumătate mai târziu, și în timpul căruia s-au folosit și încetățenit – documentat prin numeroase opere de artă – costumele de tradiție bizantină[10] (dintre care două se află expuse la Muzeul Național de Artă), să comande artistului să-l redea în costum de cavaler occidental. *Considerăm că pictorul icoanei în discuție era grec care a lucrat în Țara Românească*, pentru această ipoteză pledând factura grecească a picturii și inscripțiile în limba greacă. Unui pictor grec însă, căruia i s-ar fi comandat la Athos, Constantinopol sau în alt centru artistic bizantin o icoană, costumul oriental i-ar fi fost mult mai la îndemână, mai familiar. Vizitând sau, mai curând, lucrând în Țara Românească în secolul al XIV-lea, venind zilnic în contact cu costumele de modă apuseană, purtate de domn și de demnitari, și inspirându-se din picturile votive de la Biserica Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, care erau în curs de realizare sau proaspăt terminate, iconarul, după cum ni se pare firesc, a redat realitatea, ambianța, care se va păstra și sub domnia gloriosului nepot al lui Vladislav I – Mircea cel Bătrân (1386-1418).

Semnificativă ni se pare și alegerea de către Vladislav I a personajului pe care dorea să-l înfățișeze icoana oferită în dar Sfântului Munte. Aceasta constituia, în afara unui gest de pietate, și un act politic, accentuat prin prezența imaginii donatorilor. Un voievod care-și închină conștient forțele și viața pentru consolidarea organizării unui stat tânăr, cum era pe atunci Țara Românească, alege deliberat un personaj ca Athanasie athonitul care, la rândul său, pe la mijlocul secolului al X-lea, venind din Trapezunt la Athos, fondează Marea Lavră (961) și reorganizează viața monahală din întreaga „Republică călugărească".

Argumentele de mai sus permit să considerăm că icoana ce-l reprezintă pe *Sfântul Athanasie* este realizată de un pictor grec care a lucrat în Țara Românească și poate fi datată în anii domniei lui Vladislav I – 1364 - cca 1377.

O altă icoană asupra căreia ne vom opri atenția, dar din cu totul alte motive decât pentru precedenta, este *Maica Domnului Intercesoarea*, care provine de la Biserica Cotmeana și care astăzi se află la Muzeul Episcopal din Râmnicu Vâlcea (*il. 5, cat. 2*). Cu toate că a fost văzută de mai mulți specialiști în arta medievală românească, în ciuda importanței ei, după știința noastră, ea nu a fost încă publicată, poate din cauza stării sale precare de conservare – procesul de degradare continuând. Deși s-a atras nu o dată atenția asupra necesității unor măsuri grabnice de conservare, astăzi nu se mai păstrează nimic din stratul de culoare. Descrierea ei nu este necesară aici, deoarece datele esențiale cu privire la această operă se află în fișa de catalog. Aici ne vom referi pe scurt numai asupra problemelor de datare și încadrare în epocă, precum și asupra importanței sale în contextul picturii de icoane românești.

Icoana, reprezentând-o pe Maica Domnului de tipul *Intercesoarea*, a făcut parte dintr-un *Deisis* simplu (Iisus încadrat de Maica Domnului și de Sfântul Ioan Înaintemergătorul) al tâmplei Bisericii Mânăstirii Cotmeana (jud. Vâlcea), într-o epocă în care tâmpla era formată doar din icoane împărătești, plasate între ușile diaconești și cele împărătești, și un *Deisis* în partea superioară[11].







2. Copie existentă la Muzeul Național de Artă al României
după icoana *Sfântul Athanasie athonitul* (cat. 1)
sec. XIV, a doua jumătate
Marea Lavra, catolicon
Athos

3. *Sfântul Athanasie athonitul*
detaliu

4. *Sfinții Simeon Și Sava*
detaliu: *Sfântul Simeon*

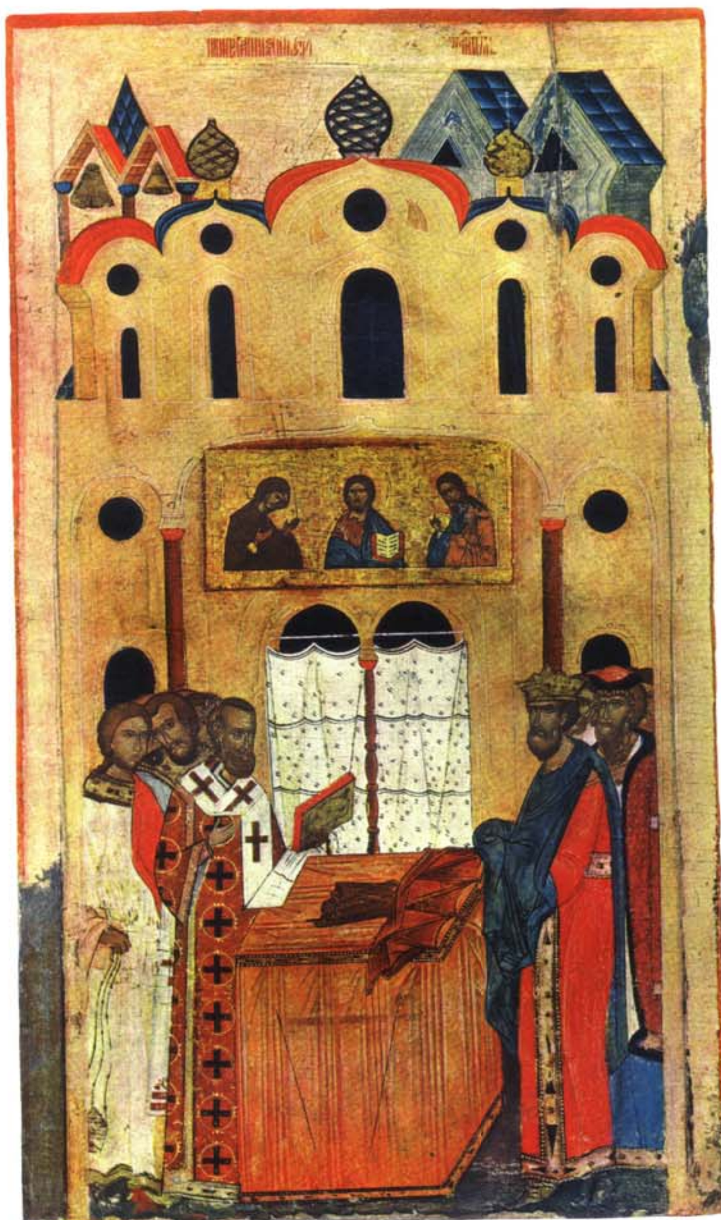
icolae, la *Deisisul* cu donator și altele[16] cu care vădit se ırudește.

Deisisul, de dimensiuni relativ mari, atestă că icoana de care e ocupăm a făcut parte, odinioară, după cum s-a amintit mai sus, lintr-o tâmplă al cărei stadiu de evoluție presupunea doar icoanele mpărătești cu un *Deisis* deasupra *Ușilor Împărătești*, tâmplă ıe care o întâlnim destul de frecvent până în secolul al XV-lea, în :ele următoare *Deisisul* fiind reprezentat, în special în Rusia, ıumai sub formă de triptic portativ de mici dimensiuni.

În privința felului cum arătau tâmplele bisericilor din secolele (-XIV, este interesantă o icoană atribuită Școlii din Novgorod, ce ·edă schematic interiorul unei biserici în care accesul din naos în ıltar se face printr-o ușă împărătească cu o broderie, deasupra :ăreia se află o icoană cu tema *Deisis* (*il.* 7)[17].

Dimensiunile *Deisisului* din care făcea parte icoana *Maica Domnului* de la Cotmeana prezintă importanță și se pot stabili cu destulă precizie după fragmentul păstrat. Astfel, înălțimea lui era de 68,5 cm, iar lățimea întregii scene de aproximativ 150 cm. Corelând parametrii interiori ai bisericilor *Cotmeana I* și *Cotmeana II*, rezultate în urma ultimelor cercetări arheologice[18], cu dimensiunile *Deisisului*, se poate constata că icoana se încadrează perfect în spațiul unde a ființat tâmpla originală.

Pentru a înlătura eventualele apropieri ale icoanei *Maica Domnului* de la Cotmeana de pictura de icoane din epocile mai târzii și în special de cea *italo-cretană* sau *cretană*[19], care a preluat și continuat tradiția picturii bizantine după căderea Imperiului de Răsărit, păstrând în a doua jumătate a secolului al XV-lea și în prima jumătate a celui următor numeroase aspecte și procedee ale artei constantinopolitane, este necesar să facem unele precizări. Din literatura de specialitate și din reproduceri se constată că pictorii din *Școala cretană* nu mai abordează această temă iconografică decât extrem de rar, preferând compoziții complexe. Iar atunci când le este comandată, o execută la dimensiuni mai reduse, sub formă de „icoane de călătorie", asemănătoare tripticului păstrat la Muzeul Mânăstirii Putna, despre care legenda spune că-l însoțea în bătălii pe Ștefan cel Mare. Iar atunci când le erau comandate asemenea icoane ale Maicii Domnului, de proporții mai mari – cum se va întâmpla în special la cumpăna secolelor XVI-XVII – desenul, culoarea și punerea în pagină vor fi diferite, mai rigide, mai „academiste", cu posibilități de comunicare mai reduse, adăugându-li-se adesea atribute noi, ce le schimbă înțelesul simbolic. În afara faptului că atât pictorii, cât și comanditarii acestei epoci aveau o vădită preferință pentru scene complexe, cu numeroase personaje care suprapopulau compozițiile, și la icoanele cu un singur personaj, nu numai stilul, ci și procedeele tehnice erau diferite față de epocile anterioare, când a fost realizată icoana noastră. Valorația cromatică se efectua printr-un număr mai restrâns de straturi succesive, umbrele brun-oliv cu nuanțe pregnante de verde se transformă în nuanțe de brunuri, luminile transparente sunt înlocuite cu un alb mai dens, mai acoperitor, iar blicurile expresive se transformă din accente în hașuri fine, caligrafiate schematic, sau nu se mai pun deloc. Coroborând diferitele date stilistice și iconografice cu cele istorice, putem considera că *Deisisul* din care făcea parte icoana *Maica Domnului* a fost



7. *Așezarea veșmintelor Maicii Domnului*
sec. XVI-XVII
Școala din Novgorod
după K. Onasch, *Ikonen*





8. *Maica Domnului cu Pruncul* (cat. 3)
sec. XV, prima jumătate
Mânăstirea Dintr-un Lemn
Comuna Francești (jud. Vâlcea)

9. *Maica Domnului cu Pruncul*
detaliu

realizat în jurul anului 1400 pentru tâmpla Bisericii Mânăst
Cotmeana[20]. Din neglijența impardonabilă a Episcopiei de Râmn
cu toate că le-a fost atrasă atenția, „conservarea" icoanei a dus
degradarea ei, rămânând din ea doar o scândură cu câteva insul
de culoare.

Dacă aceste prime două icoane, puse în discuție, fac parte,
linii mari, din aceeași familie artistică aparținând *Renaște
Paleologe* cu cele două faze stilistice[21] – opera asupra căreia
vom opri în continuare atenția presupune implicații mai largi, co
stituind un document material de înalt nivel artistic, privind sf
largă a contactelor statului muntean.

La Mânăstirea vâlceană Dintr-un Lemn se află, încă de la în
meierea sa se pare, o icoană a *Maicii Domnului cu Iis*
copil (*il. 8, 9, cat. 3*) de un deosebit interes artistic, unică
țara noastră prin iconografie, tipologie și stil. Cu veacuri în urmă
jurul ei s-au creat legende, consemnate încă în secolul al XVII-
de Paul de Alep[22]. Dar și în veacurile următoare atenția un
oameni de cultură s-a oprit asupra acestei interesante opere de a

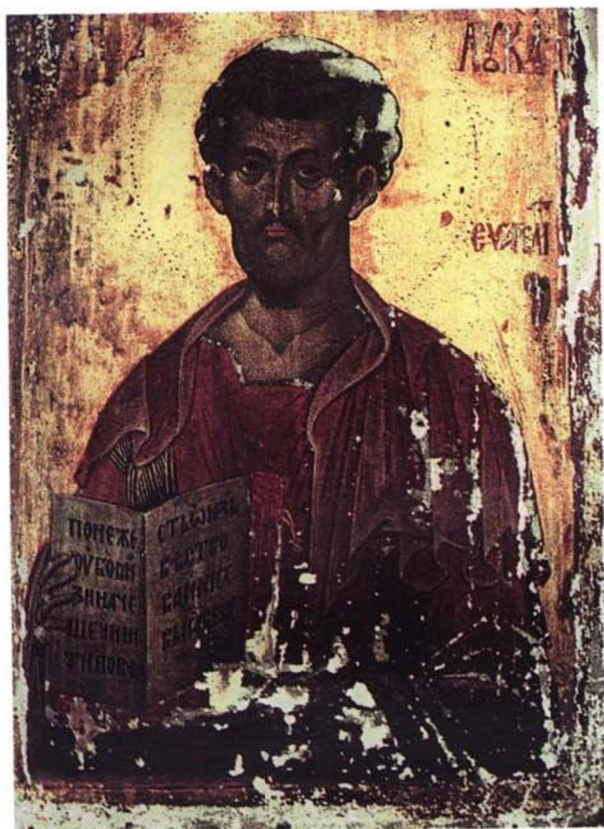
Atât legenda, cât și diferitele datări ale icoanei de către s
cialiști sunt mai mult decât derutante. Cele câteva variante ale leg
dei, așa cum au fost consemnate sau cum mai sunt narate și ast
concordă în linii generale. Însă ele nu ne sugerează vreun făgaș
cercetare. O scurtă notiță a lui Virgil Drăghiceanu, din anul 19
ne spune că icoana a fost adusă de la Mânăstirea Gura Motru
(jud. Mehedinți), fără a preciza de unde are această informați
Chiar dacă nu putem verifica sursa ei, ea trebuie luată în consider
pentru motivul convergent părerii noastre privind spațiul și med
în care a fost creată.

Cu privire la datarea icoanei, părerile specialiștilor care
cercetat-o, chiar a unora cu nume prestigioase în domeniu, s
contradictorii, atribuind-o unor epoci artistice ce depășesc în t
durata de un mileniu. Astfel, André Grabar, vizitând mânăstirea
anul 1929, propune datarea ei cu secolul al IV-lea, Maria
Musicescu și D. Năstase o datează cu secolul al XV-lea[24],
I. D. Ștefănescu o atribuie celei de a doua jumătăți a veacu
al XVI-lea[25] sau, în cel mai fericit caz, limitei dintre seco
al XV-lea și al XVI-lea[26].

Ferecătura de argint care o îmbracă încă din anul 1812, lăs
vederii doar fețele personajelor, precum și acoperirea cu met
spatelui icoanei, îngreunează cercetarea. Înlăturând chiar riz
pentru un timp limitat, nu pot fi surprinse la prima vedere to
aspectele și amănuntele stilistice și tehnice, cercetătorului fiin
necesare numeroase reveniri, mai ales că pictura este acoperită
un strat dens de impurități. Aceasta mai cu seamă că icoana p
să fi suferit repictări ce se ghicesc sub stratul gros de murdări
acoperă toată suprafața cu excepția chipului Maicii Domnului ș
lui Iisus. Unii dintre cei ce au publicat-o consemnează de
dispărute astăzi, acoperite probabil de stratul de impurități. As
mitropolitul Neofit, vizitând mânăstirea la 29 iulie 1745, pri
după știința noastră care o cercetează, consemnează că icoana
păstra la acea dată o inscripție din care se mai putea desc
„... mâna lui Damaschin"[27]; Alexandru Odobescu scrie: „Am
brăcat icoana cea mare de fața-i de argint și am văzut că pe o p
e zugrăvit *pe pânză* Judecata din urmă, cu numirile sc



10. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria* (cat. 4)
sfârşitul sec. XIV-începutul sec. XV
Muzeul Naţional de Artă al României
Bucureşti





11. *Sfântul Apostol Luca* (cat. 5)
sec. XV, a doua jumătate
Bolnița Mânăstirii Bistrița
(jud. Vâlcea)

12. *Sfântul Apostol Luca*
detaliu

Sintetizând, putem afirma, fără teama de a greși prea mult, că avem în fața noastră o valoroasă operă de pictură bizantină, realizată într-o prețioasă și rafinată gamă cromatică. Aspectul general deosebit de auster al operei – fără să uităm și de abaterile amintite ce presupun unele vechi reminiscențe – ne permite să considerăm că icoana *Maica Domnului de la Govora* a fost creată îr „momentul" când isihasmul a atins culmea influenței sale asupra artei bizantine, deci, după cum se știe, la sfârșitul secolului al XIV-lea și începutul celui de-al XV-lea, amintind că Sfântul Grigore Palamas mitropolit al Thesalonicului, a fost canonizat în anul 1363[47].

La cunoscuta Mânăstire Bistrița, renumita ctitorie din secolul a XV-lea a boierilor Craiovești, în care s-au creat și s-au păstrat atâtea opere prețioase pentru istoria, cultura și arta medievală românească, se află, printre altele, o icoană care, după știința noastră nu a fost încă publicată. Ne referim la icoana ce-l reprezintă p *Evanghelistul Luca* (*il. 11, 12, cat. 5*). Lucrarea am remar cat-o și fotografiat-o pe la mijlocul deceniului al șaptelea, însă n am publicat-o datorită problemelor complexe ce le ridică Revăzând pentru nu știu a câta oară icoana, de curând am constata cu surprindere și indignare că cineva a avut îndrăzneala, dar nu priceperea, să o „lumineze", cu care ocazie a deteriorat destul d grav pelicula de culoare și o parte din grund.

Dimensiunile, punerea în pagină a semifigurii Apostolului Luca cartea deschisă, ce cuprinde începutul evangheliei sale, pe care susține cu ambele mâini în dreptul pieptului (*il. 12*), ne fac să cr dem că icoana a făcut parte, inițial, din cinul *Deisis* al unei tâmpl timpurii de dimensiuni nu prea mari. Pentru concepția și stil icoanei care ne-a preocupat mai mulți ani, este dificil de găs asemănări în toată aria geografică în care s-au pictat icoane în Ev Mediu. Singurele icoane cu care ar putea suferi o comparație, î ceea ce privește atmosfera generală și o oarecare asemănare tipo logică, ar fi cele păstrate din vechea tâmplă a Mânăstirii athoni Hilandar, printre care se mai păstrează și aceea care îl reprezin pe Evanghelistul Luca[48]. Însă icoanele de la Hilandar sunt datate c destulă exactitate în jurul anului 1360, dată ce nu concordă c spiritul și factura icoanei de la Mânăstirea Bistrița. Însă, pe de al parte, stilistic, icoana noastră pare să nu fi fost creată la început secolului al XVI-lea, ci mai timpuriu. Siguranța și perfecțiun execuției, finețea nuanțelor, perfecțiunea realizării detaliilo solemnitatea tristă a expresiei și, în același timp, sugerarea un dinamism reținut exprimat prin mișcarea faldurilor himationul toate aceste trăsături, îmbinate cu o cromatică subtilă și reținută, sugerează că icoana a putut fi creată în secolul al XV-lea, m curând în a doua lui jumătate. Cunoscându-se legăturile de famil ale boierilor Craiovești – începând chiar cu Neagoe de la Craio (Strehăianu), din veacul al XV-lea, și terminând cu fiul său m mare, marele ban Barbu, ctitor împreună cu frații săi ai Mânăsti Bistrița[49], precum și a protejatului lor din tinerețe, a viitorul domn Neagoe Basarab – cu aristocrația sârbească, nu ar fi excl ca pictorii care au executat prima tâmplă din biserica mare mânăstirii – dintre care considerăm că ni s-a păst *Evanghelistul Luca* din cinul *Deisis* – să fi fost formați Serbia, sau chiar la mânăstirea sârbească de la Muntele Ath Hilandar.

Punerea sau readucerea în discuție a acestor icoane din perioada de consolidare a tânărului stat muntean a avut drept scop sublinierea ambianței cultural-artistice complexe, cu multiple și variate împrumuturi, influențe și afirmări semnificative în această perioadă a începuturilor, chiar dacă ne-am aminti doar de apariția donatorilor în costume occidentale, la modă atunci în Țara Românească, pe o icoană bizantină executată la noi de un artist străin. În acest context apare necesitatea unei cercetări mai atente și a reconsiderării unui patrimoniu artistic de mare preț, a conservării și punerii lui în valoare cu atât mai mult cu cât avem trista experiență a degradării complete a icoanei *Maicii Domnului de la Cotmeana*.

Fără îndoială că numărul operelor din această perioadă ce merită și chiar necesită a fi puse sau repuse în discuție este mai mare, însă nici spațiul și nici tematica acestui studiu nu ne îngăduie s-o facem. Vom încerca, așadar, să urmărim și, atunci când vom aprecia că este cazul, să punctăm evoluția picturii de icoane în Țara Românească, așa cum ni se dezvăluie ea în actuala etapă de cercetare.

Dacă în Țara Românească pictura murală din veacul al XIV-lea este astăzi reprezentată doar prin două ansambluri de mare valoare artistică – Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș și pronaosul Mânăstirii Cozia –, din veacul următor, după cum este bine știut, nu s-a păstrat nici măcar un fragment, sau dacă există este prea bine ascuns sub refaceri și repictări ulterioare.

Cu toate vremurile grele prin care a trecut în această perioadă Țara Românească, din cauza luptei pentru independența față de Imperiul Otoman în plină expansiune, a luptelor interne pentru putere dintre facțiunile boierești ce urmăreau interese înguste și a acelora pentru domnie între diferiți pretendenți de „os domnesc", viața socială și spirituală și-a urmat cursul istoric. Este suficient să ne amintim doar câteva dintre ansamblurile arhitecturale – oglinda vieții social-politice medievale –, parvenite până la noi, e drept, adesea deformate de refaceri ulterioare, cum ar fi mânăstirile Govora (județul Vâlcea), Glavacioc (județul Argeș), Bistrița (județul Vâlcea) sau Biserica Mânăstirii Dealu (județul Dâmbovița), unul din cele mai desăvârșite monumente ale arhitecturii medievale din Țara Românească, pentru a ne crea o imagine a efortului creator al epocii. De altfel nici nu s-ar putea explica și concepe ca opere de o așa de mare ținută și valoare artistică, ce ne-au parvenit chiar de la începutul secolului al XVI-lea, să nu fi avut în spate o tradiție, să nu fi fost o continuare firească a unei evoluții.

Câteva ansambluri de pictură murală ce s-au păstrat din secolul al XVI-lea ne permit să avem o viziune de ansamblu asupra picturii din această perioadă, mai cu seamă că ele au fost create la diferite date pe întregul parcurs al veacului, ca Bolnița Mânăstirii Bistrița (1512-1513), Biserica Episcopală de la Curtea de Argeș (1517-1520; 1526; 1545-1547), Biserica din Stănești-Vâlcea (1536), Bolnița Mânăstirii Cozia (1542-1543), Biserica Mânăstirii Snagov (1563), pronaosul Mânăstirii Tismana (1564), Biserica fostei Mânăstiri Bucovăț (1574-1589) sau Biserica fostei Mânăstiri Căluiu (1594).

Chiar de la începutul secolului (1512-1513) ni se păstrează un deosebit de valoros ansamblu de pictură murală în interiorul Bolniței fostei Mânăstiri Bistrița (județul Vâlcea)[50], pictură ale cărei





13-14. *Icoana dublă față* (cat. 6)
avers: *Iisus Pantocratorul*
revers: *Răstignirea*
1512-1513
Paraclisul Episcopiei din Râmnicu Vâlcea
(jud. Vâlcea)





15. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
(cat. 7)
1512-1513
Muzeul Național de Artă al României
București

16. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
detaliu

concepție și calități plastice pot constitui o verigă de legătură în arta secolelor XIV și XVI. De marea ctitorie de la Bistrița a boieril Craiovești, care a fost pe parcursul a peste trei veacuri un puterr focar de cultură și artă, din al cărui ansamblu ne-a parvenit, fă modificări majore, doar bolnița, sunt legate primele icoane c secolul al XVI-lea din Țara Românească. Ne referim la cele do perechi de icoane împărătești – *Iisus Pantocrator* și *Mai Domnului Hodighitria* – ce se află, astăzi, desperechia două la Muzeul Național de Artă din București și alte două la Pala Episcopal din Râmnicu Vâlcea, care au fost transferate de Schiturile Păpușa și Păr, situate în apropierea mânăstirii căreia i- fost destinate inițial[51].

Cu toate că în catalog nu figurează decât două dintre ele – *Iis Pantocrator* de la Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea (*il. 14, cat. 6*) și *Maica Domnului Hodighitria* de la Muz Național de Artă (*il. 15, 16, cat. 7*) –, mai bine conservate, fi plasate inițial între stâlpii ce despărțeau naosul de pronaos, e necesar să pomenim și despre celelalte două, care făceau parte tâmpla Bisericii mari a Mânăstirii Bistrița, astăzi desfigurată refacerile radicale din secolul al XIX-lea. Dar nu numai starea conservare a celor din urmă ne-a determinat să nu le includem catalog. Mai există un motiv, cel al datării și al apartenenței lo *școala cretană* (*il. 17, 18*). S-ar putea foarte bine ca ace două icoane, dintre care una a fost repictată grosolan, să fi fost vate din biserică de la nimicire – cum s-a întâmplat adesea obiecte venerate, și cum a fost cazul moaștelor Sfântului Grig Decapolitul – atunci când, în anul 1509, Mânăstirea Bistrița a distrusă de Mihnea cel Rău, și deci să dateze de la sfârșitul seco lui al XV-lea, căci mânăstirea a fost ctitorită la sfârșitul secolulu XV-lea. Însă înainte de a ne putea pronunța cu mai multă sigura este necesară restaurarea lor și, în special, înlăturarea masiv repictări de pe icoana *Maica Domnului Hodighitria* c află astăzi la Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea. De altfel, c nu se găsea inscripția pe maforionul *Maicii Domnului* car află la Muzeul Național de Artă, ce indică anul 1512-1513, și două icoane din catalog ar fi putut fi atribuite stilistic tot sfârșit secolului al XV-lea. Dar necesitatea de a aminti icoanele *Ma Domnului Hodighitria* de la Palatul Episcopal din Râm Vâlcea și *Iisus Pantocrator* de la Muzeul Național de izvorăște și din faptul că formează împreună cu cele două inclu catalog un cap de serie. Dacă acestea din urmă sunt opere de de o mare sobrietate și austeritate, celelalte două sunt mai tuoase, mai sărbătorești. De aici se poate trage concluzia că prezentate în catalog sunt opere create într-un mediu ar monastic, iar celelalte două sunt creația unui atelier legat de c nie, mai ales dacă ținem seama că icoanele dintre stâlpii prona lui Bisericii Episcopale de la Curtea de Argeș și unele dintre numite *de familie* ale lui Neagoe Basarab (1512-1521 numeroase tangențe cu ele. Aceste două aspecte ale viziunii și picturii de icoane le vom întâlni sub diferite forme pe tot parcu evoluției icoanelor din Țara Românească.

Perioada cuprinsă, aproximativ, între sfârșitul secolului al X și primele trei decenii ale secolului al XVI-lea, atât de rodni realizări de mare valoare în domeniul cultural-artistic, poate

ună dreptate numită *Epoca lui Neagoe Basarab*, deoarece n cei doar nouă ani ai domniei sale pașnice și luminate cultura și rta ating un nivel neobișnuit de înalt. Autorul *Învățăturilor ătre fiul său Theodosie* a știut să promoveze o politică cul-urală în care spiritul creator al epocii s-a putut desfășura în voie și are i-a servit idealurilor de luptă antiotomană, precum și la ridi-area prestigiului instituției domniei.

În această ambianță – la temelia căreia stă, fără îndoială, nțeleapta domnie a lui Radu cel Mare (1495-1508) –, ale cărei ecouri le vom întâlni peste secole, pictura de icoane ocupă un loc le cinste și, alături de *învățături*, oglindește, poate mai elocvent lecât alte genuri artistice, spiritul epocii. În această perioadă *umilii* zugravi se ridică la rangul de *pictori*, în înțelesul enascentist al cuvântului, prin calitatea artistică a operelor lor, prin varietatea iconografică și a simbolurilor ale căror purtătoare unt, dar mai ales prin încărcătura de sentimente profund umane pe care ei au îndrăznit să le înfățișeze în icoane. Iar numărul rela-iv mare de icoane – aproape douăzeci și cinci – ne ajută să avem o privire de ansamblu mai completă asupra epocii.

Cele trei icoane cu dublă față de la Curtea de Argeș[52], din opt câte au fost inițial, erau plasate, odinioară, între coloanele pronao-sului supralărgit al Bisericii Episcopale, spre a delimita spațiul rezervat mormintelor. Dintre acestea, mai bine conservată este cea care-l înfățișează, pe o parte, pe *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*, iar pe cealaltă parte pe *Cuviosul Alexe, Omul lui Dumnezeu, încadrat de Sfinții Varlaam și Ioasaf* (*il. 19, 20, cat. 8*), simbolizând se pare lupta împotriva otoma-nilor, atât prin rezistența pasivă reprezentată prin sfinți ierarhi[53] sau cuvioși și asceți, cât și prin cea activă, cu arma în mână, sim-bolizată de sfinți militari călări în acțiune ca *Sfântul Gheorghe* (*il. 19*), *Sfântul Dumitru* (*il. 21*) sau *Sfântul Teodor Tiron* (*il. 22*). În legătură cu aceste simboluri de natură politică, disimulate de imagini sacre, Emil Lăzărescu spune: „Este evident deci că hieraticul și dinamicul n-au apărut doar întâmplător în cele două reprezentări, ci ele constituie modalități de expresie pe deplin stăpânite de către zugrav și anume în așa măsură, încât cu ajutorul lor el a voit și a reușit să-și accentueze mesajul..."[54] „Icoana de care ne-am ocupat apare ca o ilustrare a chipului de a privi lumea al vremii și a felului în care era concepută menirea voievodului, pe deplin corespunzătoare celor ce se desprind din întreaga politică a lui Neagoe, ca și din paginile *Învățăturilor*"[55].

Este momentul să subliniem, încă o dată, că nimic nu se făcea la întâmplare, că numeroasele teme și cicluri iconografice aveau și o explicație anume, adesea uitată în timp, pe care noi trebuie câteo-dată s-o redescoperim. Astfel, icoana dublă față *Sfântul Gheorghe* și *Alexe, Omul lui Dumnezeu, cu Sfinții Varlaam și Ioasaf*, în afara semnificației ei de program de luptă antiotomană, mai este legată și de sentimentele pe care le avea Neagoe Basarab față de doi dintre marii demnitari ai curții sale, care s-au călugărit sub numele de Varlaam și Ioasaf, cărora le închină pagini emoționante în *Învățăturile* sale. În *Cuvânt de învățătură al bunului creștin domn Neagoe Voievod, Domnul Ungrovlahiei, către 2 slugi credincioase ale sale și dragi, carele se lepădară de lume și se dederă*





17. *Iisus Pantocrator*
sfârșitul sec. XV- începutul sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București

18. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
sfârșitul sec. XV- începutul sec. XVI
Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea
(jud. Vâlcea)









19-20. *Icoană dublă față* (cat. 8)
avers: *Sfântul Alexe, Omul lui Dumnezeu, între Sfinții Varlaam și Ioasaf*
revers: *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*
sec. XVI, a doua decadă
Muzeul Național de Artă al României
București

21. *Sfântul Dumitru*
Sfârșitul sec. XV- începutul sec. XVI
Mânăstirea Cozia, Călimănești
(jud. Vâlcea)

22. *Sfântul Teodor Tiron*
sfârșitul sec. XV-începutul sec.
Mânăstirea Cozia
Călimănești
(jud. Vâlcea)

ieţii călugăreşti, astfel li se adresează Neagoe: „Ţie, fătul mieu
ısafe, că eu fătul mieu, aveam mult gând şi cuget bun spre tine, să
miluesc şi să te cinstesc, iar tu, fătul mieu, ai părăsit cinstea mea,
mila, şi odihna. Dirept aceia, Domnul Dumnezeu să-ţi dea cinste
ıtru împărăţiia ceriului şi odihnă cu cei ce au plăcut lui. Iară tu,
ıtul mieu Varlaame, chieile domnii mele şi cămara mea era în
ıâinile tale; iară tu te lepădaşi de cheile mele şi cămara mea o ai
ăpustit. Dirept aceia, să mi-ţi deşchiză Domnul Dumnezeu cămara
ıriului, şi să mi-ţi fie uşile deschise şi neoprite, unde sunt vămile
ıfricoşate în văzduh"[56].

O altă icoană, la care se adaugă semnificaţii de natură laică de
ata aceasta, pur umane, dramatice, care a atras atenţia
ercetătorilor încă din secolul trecut şi despre care s-au scris
umeroase şi chiar frumoase pagini[57], este *Coborârea de pe
Cruce* (*il. 23, 24, cat. 9*). În afara exprimării suferinţei şi
ramei umane, în această icoană, în care apare Despina purtând în
raţe pe fiul ei Teodosie, mort, pictorul îşi permite – lucru
emaipomenit –, prin dimensiunile îndureratei mame ce-şi ţine
opilul mort în braţe şi mai ales prin paralela compoziţională şi
moţională, comparaţia între durerea umană, fie ea şi princiară, şi
ea a Maicii Domnului ce-şi plânge Fiul răstignit. Această
ndrăzneală, într-o epocă pioasă, se poate explica numai prin
ătrunderea, şi la noi, a unui suflu al Renaşterii italiene[58].

Cunoscuta *Raclă a Sfântului Nifon* de la Mânăstirea
Dionisiu din Athos, donată de Neagoe Basarab, având pictate pe
nteriorul capacului figura sfântului şi, respectiv, cea a voievodului
nuntean, intră şi ea în categoria cutezanţelor epocii, date fiind pro-
porţiile aproape egale ale sfântului cu cele ale donatorului[59].

Însă *îndrăznelile* în raport cu tradiţia şi iconografia nu s-au limitat la atât. În câteva icoane, denumite *de familie*, ale lui Neagoe Basarab, portretele donatorilor apar nu pe ramă, ci chiar în câmpul icoanelor. Astfel, în afara *Coborârii de pe Cruce*, despre care s-a pomenit mai sus, portretele de donatori apar în câmpul icoanei atât în cea a *Sfântului Nicolae* (*il. 25-27, cat. 10*)[60], cât şi în cea a sfinţilor naţionali sârbi *Simeon şi Sava* (*il. 28-30, cat. 11*)[61]. Aceasta din urmă este realizată imediat după moartea lui Neagoe Basarab, deci prin anii 1522-1523, dacă se ţine seama de personajele reprezentate în partea inferioară a icoanei şi hainele de doliu ale Despinei, de un talentat zugrav autohton şcolit la un atelier de tradiţie bizantină, chiar conform părerii unor specialişti iugoslavi, şi nu de un pictor sârb[62].

Icoana care îl reprezintă pe Sfântul Nicolae, pe fondul sacosului căruia se desprind, în stânga, figurile lui Neagoe Basarab cu fiii săi, Theodosie, Petru şi Ioan, iar în dreapta Despina Doamna cu Stana şi Roxanda, se poate data cu anii 1517-1518, datare confirmată de lipsa fiicei mezine, Anghelaca, decedată la data pictării icoanei. Precizarea datei este cu atât mai importantă cu cât anul executării icoanei a fost acceptat mecanic, cu toate că a fost scris cu alb la o „meremetisire" de la începutul secolului al XIX-lea şi indică, în cifre arabe, anul 1517 al erei noastre şi nu cel de la facerea lumii, cum se obişnuia în epocă[63].

Reprezentarea donatorilor chiar în câmpul icoanei şi nu pe rama ei este un fapt rar întâlnit în pictura bizantină şi în cea post-bizantină, iar atunci când o întâlnim este mai mult sau mai puţin



23. *Coborârea de pe cruce* (cat. 9)
cca 1522
Muzeul Naţional de Artă al României
Bucureşti



24. *Coborârea de pe cruce*
detaliu: *Doamna Despina-Miliţa*













25. *Sfântul Nicolae* (cat. 10)
1517-1518
Muzeul Național de Artă al României
București
26. *Sfântul Nicolae*
detaliu: *Neagoe Basarab cu fii săi, Teodosie, Petru și Ioan*

27. *Sfântul Nicolae*
detaliu: *Doamna Despina-Milița cu Stana și Roxanda*

28. *Sfinții Simeon și Sava* (cat. 11)
cca 1522
Muzeul Național de Artă al României
București
29. *Sfinții Simeon și Sava*
detaliu: *Doamna Despina-Milița*

30. *Sfinții Simeon și Sava* (cat. 11)
detaliu: *Fiicele lui Neagoe Basara Stana și Roxanda*

legată de arta occidentală, unde în această epocă, sub influența Renașterii, au fost reconsiderate figura, rolul și importanța omului în societate, în artă și chiar față de divinitate. Analogiile cele mai grăitoare le putem face cu pictura de icoane din Cipru, unde, sub dominația franceză și venețiană și sub influența artei occidentale, apar în secolul al XVI-lea, înainte de ocuparea insulei în 1571 de către turci, numeroase icoane cu donatori, de dimensiuni destul de mari, pictați chiar în câmpul icoanei, având însă îmbrăcămintea de modă apuseană[64]. Apropierile de concepție între icoana *Sfântului Nicolae cu donatori*, a lui Neagoe Basarab, și icoana cipriotă ce reprezintă același sfânt, datată cu secolul al XVI-lea[65], merg până acolo încât s-ar putea presupune că au fost executate de meșteri formați la aceeași școală. În aceeași ordine de idei, este surprinzătoare asemănarea icoanei de care ne ocupăm cu figura Sfântului Nicolae din pictura murală ce se află în absida sudică a Bisericii Mânăstirii Probota (jud. Suceava) (*il. 31*), fapt ce ne-ar permite să presupunem existența în Țările Române a unui atelier de zugravi de influență cipriotă. Însă informațiile în această privință lipsesc încă și ar fi o îndrăzneală prea mare să se susțină, deocamdată, o asemenea ipoteză.

Dacă analogiile, despre care s-a pomenit, sunt interesante pentru stabilirea ariei contactelor, a orizontului epocii lui Neagoe Basarab, semnificația apariției donatorilor de mari dimensiuni chiar în câmpul icoanei este tot atât de importantă pentru pictura noastră de icoane.

O privire de ansamblu asupra istoriei zbuciumate a Țării Românești ne permite să constatăm că fenomenul apariției portretelor de donatori în pictura de icoane, în contextul concepțiilor lumii ortodoxe din sud-estul Europei, este legat de o anumită conjunctură social-politică, de un anume aspect din trecutul poporului nostru. Anticipând, observăm că voievozi ca Neagoe Basarab (1512-1521), Matei Basarab (1632-1654), Mihnea al III-lea (1658-1659) sau Constantin Brâncoveanu (1688-1714), personalități diferite, domnind în epoci diferite, dar având totuși o trăsătură comună – lupta pentru ființa națională –, au recurs la portretul de donator în câmpul icoanei. Fiecare în felul său, în funcție de împrejurările politice și personalitate, cu sabia, cu cuvântul, prin politică, prin cultură sau prin toate laolaltă au apărat în clipe de grea cumpănă integritatea națională, fizică și spirituală, au militat pentru afirmarea ei.

Odată constatat acest fenomen și având în sprijin o manifestare asemănătoare din insula Cipru, care dădea ultimele bătălii în lupta inegală pentru independența sa în fața aceluiași dușman, ne apare ispititoare, și probabil nu departe de adevăr, afirmația că asemenea portrete de donatori au apărut în pictura de icoane tocmai în acele epoci, în timpul acelor domni care prin atitudinea și faptele lor au știut să mobilizeze în jurul lor poporul în lupta pentru un ideal național de neatârnare și afirmare spirituală. Reprezentarea lor, în câmpul icoanelor sau la poalele crucii cu *Răstignirea*, poate fi interpretată drept o atitudine, un simbol cu profunde semnificații social-politice, care ne permite să pătrundem ceva mai adânc în cunoașterea felului de a gândi, simți și exprima al înaintașilor noștri[66].



31. *Sfântul Nicolae*
1532
pictură murală
naos, absida de sud
Biserica Mânăstirii Probota (jud. Suceava)



32. *Sfântul Ioan Botezătorul şi Maica Domnului cu Pruncul* (cat. 12)
sec. XVI
Casa de Cultură - Muzeu, Comuna Domnesti (jud. Arges)

concepțiile ce au stat la temelia creației artistice. Ne referim la ansamblurile de picturi murale – pomenite deja în parte – din Mânăstirea Stănești (jud. Vâlcea) (1536), Bolnița Coziei (1542-1543), la cel al Mânăstirii Snagov (jud. Ilfov) (1563), la pictura din pronaosul Mânăstirii Tismana (jud. Mehedinți) (1564), la cea din Mânăstirea Bucovăț (jud. Dolj) (1574 în altar și naos și 1579-1589 în pronaos), precum și la cea care mai așteaptă să fie curățată, conservată și pusă în valoare la Căluiu (jud. Olt) (1593-1594)[74].

Studiul comparativ al icoanelor din această perioadă cu picturile murale mai sus amintite ne permite să remarcăm un anumit spirit, comun ambelor ramuri ale picturii, concretizat în proporțiile personajelor, în tratarea cutelor veșmintelor și în tipologie. Diferențele stilistice rezidă adesea numai în materialele și tehnica deosebite în care au fost executate. Se poate afirma că, în linii generale, pictura acestei epoci continua în mod vădit pe aceea din perioada precedentă, schimbările ce survin fiind mai mult de ordin formal. Se observă acum o ușoară modificare a *canonului*, dimensiunile capului față de restul corpului fiind mai mici, mișcarea mai accentuată, dar adesea stângace, tratarea veșmintelor mai convențională și mai rigidă, monumentalitatea adesea diminuată și o expresie mai puțin viguroasă a personajelor. Aceste nuanțe noi, alături de o tratare mai puțin minuțioasă și rafinată a carnației și de schimbări în tipologia personajelor, ale căror trăsături se măruntesc și-și pierd din expresia severă, le întâlnim frecvent în icoanele timpului, constituind în linii mari o caracteristică.

În spiritul celor expuse mai sus, este necesar să prezentăm, sau să amintim numai, câteva icoane care jalonează, am putea spune, perioada amintită a veacului al XVI-lea. Astfel, o frumoasă icoană păstrată în Muzeul Mânăstirii Hurezi vine să completeze imaginea noastră asupra picturii de icoane din Țara Românească din prima jumătate a secolului al XVI-lea, având numeroase contingențe în concepție, viziune și realizare cu pictura murală din Bolnița Coziei (1542-1543). Ea îi reprezintă pe *Maica Domnului și pe Arhanghelul Mihail*, fiind de fapt un fragment din cinul *Deisis* al unei tâmple din care nu ni s-au păstrat și alte piese (*il. 35, cat. 13*). De dimensiuni destul de reduse, cu toate că personajele sunt redate în picioare, este în concordanță cu ceea ce va fi fost o tâmplă în curs de amplificare spre una evoluată. Icoana este lucrată cu o deosebită acuratețe, vădind o accentuată înclinație spre fast, cu o punere în pagină care denotă un calcul strict în folosirea spațiului dat, cu o tipologie ce ne amintește pictura lui Dobromir Zugravul de la Curtea de Argeș, dar și icoanele din tâmpla de la Mânăstirea Kruședol (Iugoslavia), donate de Neagoe Basarab în jurul anului 1513 (*il. 36*). Fără a se ridica la înalta ținută artistică și spirituală a icoanei de la Domnești, prin grația mișcării și a gesturilor, autenticitatea sentimentului umanizat și prin coloritul său viu și cald în același timp, această operă se plasează printre acele exemplare care, prin intermediul limbajului plastic, exprimă cu plenitudine spiritul nou, de care s-a pătruns arta epocii[75].

În icoana *Iisus Pantocrator* (*il. 37, cat. 14*)[76], din tâmpla Bisericii Mânăstirii Stănești-Lungești (jud. Vâlcea), datată printr-o inscripție de donație cu anul 7066 (1558-1559), aflăm o nouă viziune a picturii de icoane. Cu toate că mai păstrează din vechile tradiții unele trăsături, imaginea cedează din severitatea





35. *Maica Domnului și Arhanghelul Mihail*
(parte din *Deisis*) (cat. 13)
sec. XVI, prima jumătate
Muzeul Mânăstirii Hurezi
(jud. Vâlcea)

36. *Fragment de tâmplă*
sec. XVI
Biserica Mânăstirii Kruședol
Iugoslavia





37. *Iisus Pantocrator* (cat. 14)
1558-1559
Biserica Mânăstirii Stănești
Comuna Lungești (jud. Vâlcea)

38. *Sfântul Arhanghel Mihail* (cat. 15)
mijlocul sec. XVI
Muzeul Mânăstirii Bistrița
(jud. Neamț)

Atotțiitorului, iar maiestatea figurii este diminuată, prin elegan sveltețe, de o nouă concepție de a pune în pagină o semifig Aerul de blândețe visătoare pe care îl degajă această interes icoană ne duce cu gândul la icoanele moldovenești, mai cu se că la aceasta contribuie și nimbul în relief cu ornamente flo stilizate ce înconjoară capul lui Iisus. Este primul nimb în reli după știința noastră – din pictura de icoane din Țara Românea

O altă interesantă icoană din Țara Românească este aceea il reprezintă pe *Arhanghelul Mihail* (*il. 38, cat. 15*), c află astăzi la Muzeul Mânăstirii Bistrița-Neamț și care, în pofida pului și a *luminărilor* neadecvate, constituie și astăzi o valor operă de artă ce ne permite să urmărim evoluția pic muntenești. Se cunoaște documentar că a fost găsită în secolul la Schitul Topolnița (jud. Mehedinți) și a fost datată cu secol XVII-lea[77]. Schitul Topolnița, conform tradiției, a fost fonda voievodul Radu I (cca 1377-cca 1383)[78], sau, mai probabil boierii Craiovești în secolul al XVI-lea și refăcut la mijlocul veac al XVII-lea[79]. Deci icoana putea face parte dintr-un ansambl pictură mai vechi de secolul al XVII-lea. În acest sens propor iconografia, stilul, factura și chiar suportul icoanei pledează pe datarea ei cu mijlocul veacului al XVI-lea. Dimensiunile ei ne mit să credem că a aparținut cinului de icoane împărătești din biserică de mari dimensiuni – poate chiar Mânăstirii Tismana, la mijlocul secolului al XVI-lea a fost supusă unor renovări și ref rii ansamblului de pictură murală și foarte probabil a picturi icoane din tâmplă. Este posibil și chiar probabil că datorită nenorociri ce s-a abătut asupra Tismanei – cum a fost de p incendierea ei de către turci în anul 1788[80] – o parte din obi să fi fost duse la Schitul Topolnița din apropiere, care era pe supra și metoh al marii mânăstiri[81]. Cu toate că ico *Arhanghelul Mihail* păstrează încă din trăsăturile stilistice *Epocii lui Neagoe Basarab*, cum ar fi de pildă iconogr paginația, cromatica, costumul, imaginea nu reușește să imp prin severitate, iar ovalul prelung și inexpresiv al capului de porții mai mici o lipsește de vigoarea specifică a Arhistrateg oștilor cerești. Analogiile evidente între chipul din icoană și cel ctitorilor din tablourile votive din bisericile mânăstirilor Sn (1563) și Tismana (1564), realizate de Dobromir Zugravul Târgoviște sau – spre a nu fi confundat cu Dobromir zugravul a pictat ctitoria lui Neagoe Basarab de la Curtea de Argeș – num „Dobromir cel Tânăr", ispitesc pe cercetător să-i acorde ico aceeași paternitate.

O deosebit de interesantă icoană este cea pe care, probab pomenește Alexandru Odobescu în a sa povestire științi *Câteva ore la Snagov*, când, descriind îmbrăcămi jupânițelor timpurilor trecute, spune că „Rada, fiica Barb comisul la 1565, dăruiește pentru icoana *Maicii Preacurat* la Snagov o podoabă de cap femeiască..."[82]. Probabil că icoan tipul Glicophilusei – o variantă a Eleusei numită Țelovanie – provine de la Mânăstirea Snagov (jud. Ilfov) (*il. 39, cat. 16* după știința noastră prima de acest tip iconografic ce s-a păstr Țara Românească – cu toate că în Moldova secolului al XVI Maica Domnului Eleusa era destul de răspândită –, este ace icoană despre care ne vorbește Alexandru Odobescu după



39. *Maica Domnului Glicophilusa - Telovanie* (cat. 16)
1563-1565
Muzeul Național de Artă al României
București

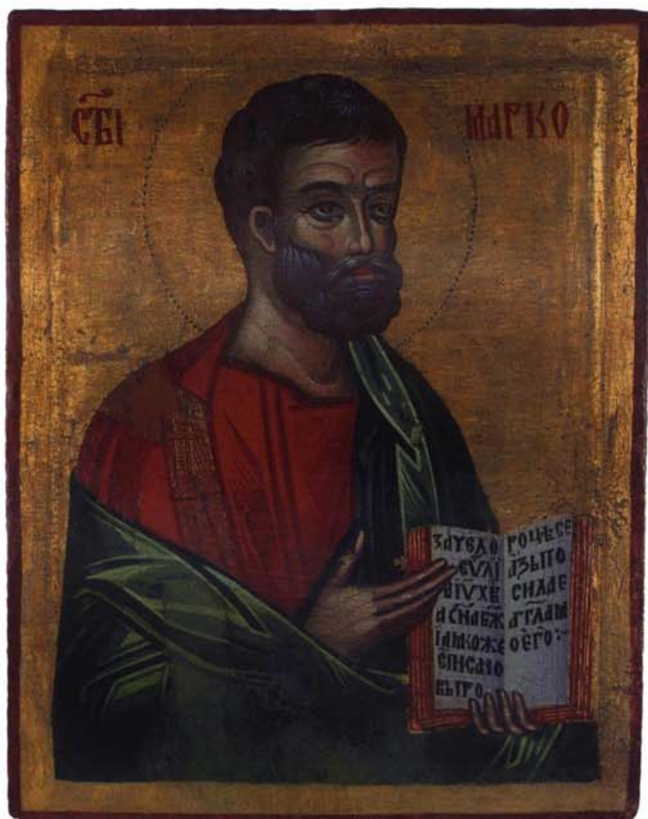
document al timpului (1565). Deşi, la o primă cercetare,
purtătoare a unor trăsături deosebite şi pare creată într-o ep
anterioară, comparată cu pictura Bisericii Mănăstirii Snag
refăcută în anul 1563, şi în special cu cea din pronaos, unde M
Domnului apare în această ipostază, se observă unele analogii st
tice la care se adaugă frecvenţa tipului iconografic al Eleusei, c
a preluat în acest ansamblu pictural locul obişnuitei Hodighitri[83]
mai semnificativ este faptul că în *Acatistul Maicii Domnul*
în icosul 24, închinat laudei Maicii Domnului, ce se ilustre
printr-o mare şi solemnă procesiune a icoanei miraculoas
Hodighitriei care a salvat Constantinopolul asediat de duşm
la Snagov în locul acestui tip iconografic tradiţional este pic
icoana *Eleusei*. De altfel, în Ţara Românească, începând cu
tura din veacul al XIV-lea din pronaosul Coziei, cu excepţia cele
la Snagov, în icosul al 24-lea, din câte ştim, este redată ico
Hodighitriei. Şi, dacă nu tocmai din cauza cinstirii „ico
vechi" ar fi introdus zugravul acest tip iconografic în pictura mu
de la Snagov, credem că suntem îndreptăţiţi să atribuim ico
anilor 1563-1565, nu numai datorită asemănărilor stilistice cu
tura murală din această biserică, dar şi cu cea din prona
Tismanei. Pe lângă aceste considerente nu este de neglijat faptu
s-a abordat tocmai în această perioadă tipul iconografic
Glicophilusei, care pretindea prin subiectul său îndulcirea form
şi a expresiei. Este cazul ca în acest context să subliniem că
icoana *Maica Domnului Glicophilusa*, ce provine d
Mănăstirea Snagov, cât şi cea a lui *Iisus Pantocrator*, din
1558-1559 de la Stăneşti-Lungeşti, de care ne-am ocupat cu p
înainte, poartă inscripţii denominative în limba slavă – resp
Ţelovanie şi *Vsederjitel*.

După această icoană, care nu se încadrează întru totul în vi
nea epocii, este necesar să abordăm o pereche de ico
munteneşti, *Apostolul Matei* (*il. 40, cat. 17*) şi *Apost
Marcu* (*il. 41, cat 18*), deoarece şi ele fac excepţie de la re
generală, subliniind încă o dată că nu se poate vorbi în artă, şi
ales în cea a icoanelor, de o strictă unitate stilistică şi o evoluţie
tilinie. Supunându-se greu unei datări mai strânse, deoarece
toate că păstrează monumentalitatea, vigoarea şi strălucirea
matică proprii icoanelor de la începuturile veacului al XVI-le
realizarea plastică ele ţin de o altă viziune. Tratarea viguroasă
desenul incisiv al formelor, trecerea bruscă de la umbră la lum
rigiditatea şi schematismul decorativ al veşmintelor le situează
pe la începutul celei de a doua jumătăţi a secolului.

După tradiţie, aceste icoane erau considerate ca provenind
Moldova veacului al XVI-lea, şi chiar autorul acestor rânduri, c
în urmă, le-a publicat ca atare, de altfel ca şi alţi cercetători
târziu[84]. Studierea lor mai atentă ne-a convins că nu au n
comun cu arta Moldovei, că sunt munteneşti, mai ales că s-a co
tat provenienţa lor din fosta colecţie a colonelului Papazoglu, c
pusă din opere culese în peregrinările sale prin Ţara Români
Foarte probabil, ele au fost introduse în tâmpla Bisericii Mână
Bistriţa-Vâlcea cu ocazia unei *restaurări* şi înlocuiri a icoan
degradate din tâmpla veche. Autorul lor a căutat, fără să reuşe
să se apropie de icoanele vechiului *Deisis*, cum reiese din compa
cu icoana *Apostolul Luca* despre care s-a vorbit mai înaint



40. *Sfântul Apostol Matei* (cat. 17)
jumătatea sec. XVI
Muzeul Naţional de Artă al României
Bucureşti

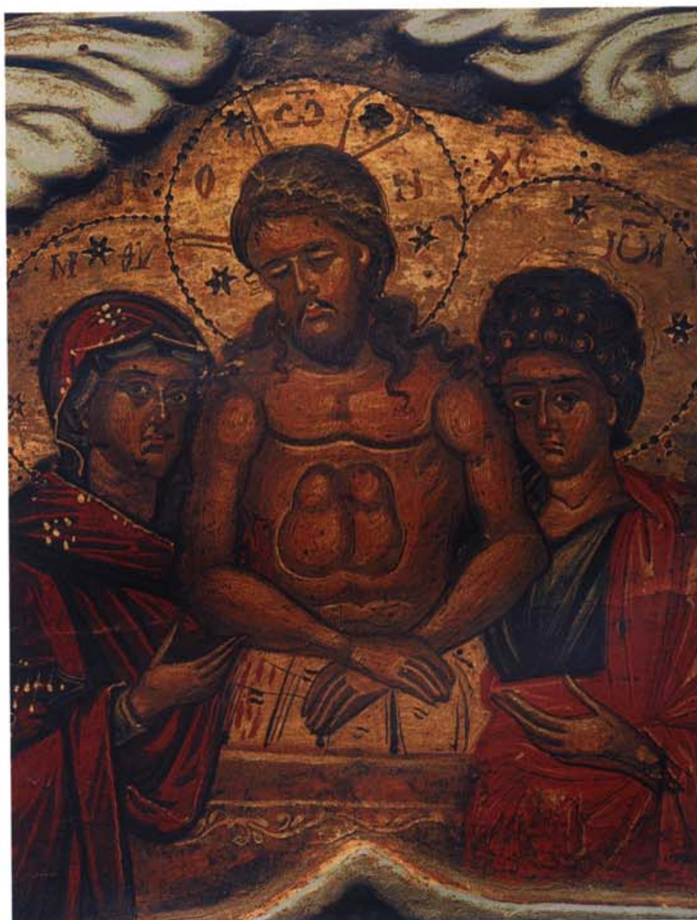


41. *Sfântul Apostol Marcu* (cat. 18)
jumătatea sec. XVI
Muzeul Naţional de Artă al României
Bucureşti



La Schitul Ciocanul de lângă Bughea de Jos (jud. Argeș), în naosul bisericii se află o lucrare cu totul ieșită din comun pentru pictura de icoane. Scena este realizată pe un suport de lemn dreptunghiular, ornat cu baghete, flori și semipalmete ce ne amintesc ușa Bisericii Mânăstirii Cotmeana, partea de jos a dreptunghiului, decupată în formă de trilob, presupunând coronamentul unei deschideri. Pe această formă ciudată de lemn sculptat, grunduit și aurit, este pictată scena *Iisus Împăratul Gloriei* (*il. 42, 43, cat. 19*), cunoscută în arta occidentală sub denumirea de *Pietà*, cu toate că inscripția în slavonă indică *Coborârea de pe cruce*. Maica Domnului și Apostolul Ioan tânăr susțin corpul lui Iisus, iar doi arhangheli străjuiesc lateral scena centrală. După formă și conținutul iconografic, această lucrare nu putea să-și aibă locul decât în proscomidie. Și dacă în pictura murală această temă o întâlnim destul de frecvent în acest loc al altarului, în pictura de icoane, după știința noastră, mai există doar un exemplu în Moldova veacului al XVI-lea, dar deosebit ca detalii iconografice, asupra căruia ne vom opri la locul cuvenit. Din câte știm, *Pietà* de la Schitul Ciocanul nu a fost publicată și prin urmare nu avem posibilitatea să confruntăm părerea noastră cu a altora. Analizând iconografia, stilul, tratarea carnației în general și în special realizarea anatomică a corpului lui Iisus, la care se adaugă cromatica vie a ansamblului, această remarcabilă realizare artistică este databilă în a doua jumătate a secolului al XVI-lea (*il. 43*).

La Muzeul Patriarhiei de la Mânăstirea Antim se află mai multe icoane interesante, dintre care unele au fost sau vor fi analizate la momentul oportun, printre ele se află un frumos *Deisis* alcătuit din trei icoane: *Iisus Pantocrator tronând*, *Maica Domnului cu Arhanghelul Mihail* și *Ioan Botezătorul cu Arhanghelul Gavriil* (*il. 44, cat. 20*).



42. *Iisus Împăratul Gloriei* (*Pietà*) (cat. 19)
sec. XVI, a doua jumătate
Biserica Schitului Ciocanul
Bughia de Jos (jud. Arges)

43. *Iisus Împăratul Gloriei*
detaliu





44. *Sfântul Ioan Botezătorul și Arhanghelul Gavriil* (parte din *Deisis*) (cat. 20)
mijlocul celei de-a doua jumătăți a sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București

45. *Maica Domnului cu Arhanghelul Mihail* (parte din *Deisis*)
copie din sec. XVIII după icoana inițială
Muzeul Național de Artă al României
București

Nu ne vom opri decât asupra acesteia din urmă deoarece pı
este destul de degradată, iar cea de a doua – *Maica Domnu*
cu Arhanghelul Mihail (*il. 45*) – este o copie bună c
icoana inițială din ciclu care, probabil din cauza unor deterio
a fost înlocuită. După dimensiuni icoanele au făcut parte dir
tâmplă mare, a unei biserici ai cărei ctitori erau cu dare de mâı
simț artistic. În icoana analizată, personajele sunt redat
picioare, cu capetele puțin plecate și mâinile întinse
Pantocrator în semn de rugă (intercesiune) – și, ceea ce este
puțin obișnuit, Arhanghelul Gavriil își duce mâna dreaptă la in
Cele două figuri se desprind cu eleganță de pe fondul de aur,
alungite și cu capetele mici. Desenul caligrafic și folosirea striat
fine de aur pe aripi și ornamente, iar în cazul Pantocratorul
himation și tron, veșmintele tradiționale, cromatica vie, dar pot
contrastează, pe alocuri, cu accente violente și convențional
tratarea cutelor. Toate aceste elemente stilistice ne îndreptățes
datăm icoanele *Iisus Pantocrator* și *Ioan Botezătoru*
Arhanghelul Gavriil cu mijlocul celei de a doua jumăt
veacului al XVI-lea. O icoană *Iisus Pantocrator*, asemănăt
stilistic, dar de dimensiuni mai mici, se află în Muzeul Mână
Polovragi (jud. Gorj).

De o simetrie și un echilibru compozițional perfecte este ic
Soborul Sfinților Petru și Pavel (*il. 46, cat. 21*), (
Muzeul Național de Artă, ce datează de la finele veacului al XVI
Cei doi principali apostoli ai creștinătății susțin un chivot repr
tând un lăcaș de plan central, binecuvântați de sus, de Iisu
Glorie. Conform tradiției, fondul este de aur, culorile veșmin
pregnante, desenul precis, dar cu toate acestea imaginea rân
distantă. Figurile prelungi cu capete mici sunt înțepenite, după
și veșmintele lor sunt înțepenite și ele, cutate rigid, convenți
Simetria compozițională este tulburată de cromatică, prin pata
stinsă a siluetei Sfântului Petru, și cea caldă și vie a Sfântului P
Cu toate că probabil zugravul a dorit prin culoare să evoce
sublinieze temperamentul personajelor, aceasta nu a dus la re
deplină a operei în ansamblu.

În această perioadă de căutări, intermediară între cele
epoci de mare înflorire artistică și culturală din Țara Românc
– epoca lui Neagoe Basarab[85] și cea a lui Matei Basarab – în
după cum s-a putut observa, se respectă și se continuă trac
iconografice și tehnice, apar la sfârșitul secolului al XVI-lea
primul sfert al secolului al XVII-lea unele mutații, ce preve
orientări noi în arta icoanelor.

Sfârșitului de secol XVI, sau începutului celui următor, le p
atribui, pe temeiuri stilistice și iconografice despre care s-a por
mai sus, cele două icoane împărătești *Iisus Pantocrator*
doisprezece apostoli (*il. 47, cat. 22*) și, probabil, *Ma*
Domnului cu Pruncul Hodighitria cu doisp
prooroci, aflate în pronaosul Bisericii Domnești din Ocnele
(jud. Vâlcea), care provin din Biserica Adormirea M
Domnului[86], numită „Afumați", din aceeași localitate, const
conform tradiției, în secolul al XVI-lea.

Revenind pe un teren mai sigur în privința datărilor, se im
atenției icoana, de o remarcabilă ținută artistică, *I*
Pantocrator, a lui Stoica Zugravul din Târgoviște, datată

nscripție cu anul 1615-1616[87], ce se află în pronaosul Bisericii ostului Schit Brădet din județul Argeș (*il. 48, cat. 23*). Această operă semnificativă este importantă atât pentru faptul că face egătura între pictura secolului precedent și noile concepții ce încep reptat să se afirme, ea fiind un descendent direct al icoanei *Iisus Pantocrator* de la Biserica fostei Mânăstiri Stănești-Lungești (*il. 37*) din jud. Vâlcea, executată în 1558-1559, despre care s-a orbit mai sus, cât și pentru că este una dintre ultimele reprezentări conografice ale Pantocratorului înfățișat până la brâu, în a doua umătate a secolului al XVII-lea generalizându-se reprezentarea lui pe tron. Un adevărat document, *Pantocratorul* de la Brădet ne vorbește despre măiestria artistică și știința meșteșugului la pictorul Stoica din Târgoviște, despre nivelul la care se afla *școala* de conari din capitala Țării Românești și exigențele artistice ale clasei eudale din epocă. Din păcate, la o ultimă „restaurare" rama coanei a fost vopsită cu un negru intens, neîntâlnit în epocă, ce alterează imaginea.

Tot în Biserica fostului Schit Brădet se află icoana *Înălțarea*, considerată a fi pereche cu *Pantocratorul* lui Stoica Zugravul[88]. După părerea noastră, ea nu poate fi datată mai devreme de jumătatea veacului al XVII-lea, judecând după caracteristicile ei tehnice, prepararea suportului, traversele, relieful ramei, preparația grundului și a foiței de aur, dar și după prezența unor influențe ale artei populare. Ne-am oprit atenția asupra acestei icoane deoarece surprindem, în realizarea ei, unele aspecte ca: renunțarea la eleganta alungire a figurilor, folosirea unor culori mai dense, mai acoperitoare în redarea carnației, ce permit urmărirea pensulației, precum și o expresie mai frustă a fețelor, trăsături pe care le vom întâlni frecvent în operele iconarilor de după Matei Basarab.

Revenind la perioada de cumpănă între veacurile al XVI-lea și al XVII-lea, remarcăm existența a patru icoane reprezentând același tip iconografic al Eleusei, realizate într-o manieră apropiată, dar diferite ca nuanță plastică și expresivitate. Ne referim la *Maica Domnului* (*il. 49*) din Biserica fostei Mânăstiri Stănești-Lungești (jud. Vâlcea), executată de Andrei Zugravul, despre care s-a pomenit mai sus, la cea din Biserica din Bumbuiești (jud. Vâlcea), la cea din Biserica Albă din Târgoviște, precum și la cea de la Ruda-Bârsești (jud. Vâlcea).

Fără să fie nici cea mai veche dintre cele patru și nici cea mai realizată din punct de vedere artistic, fără îndoială interesul cel mai mare îl suscită icoana din Ruda-Bârsești (*il. 50, cat. 24*) datorită inscripției de donație cu aur și a faptului că poartă anul când a fost executată (1624-1625). Asemănătoare din punct de vedere tehnic cu icoana *Pantocratorului* de la Schitul Brădet, fapt ce ne permite s-o atribuim unui atelier târgoviștean, monumentala icoană a *Maicii Domnului* din Ruda-Bârsești este încărcată de un sentiment de tragic lirism, la care a concurat și alegerea subiectului iconografic, pentru care probabil artistul avea o preferință. Numai astfel, și nu datorită necunoașterii iconografiei, putea să apară pe icoană inscripția „*Hodighitria*", a tipului iconografic solicitat probabil de comanditar, pe o variantă a *Eleusei*, denumită *Maica Domnului a Patimilor*. Este puțin probabil ca un artist cu aptitudinile și cunoștințele de care a dat dovadă pictorul în



46. *Soborul Sfinților Petru și Pavel* (cat. 21)
finele sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București



47. *Iisus Pantocrator cu doisprezece apostoli* (cat. 22)
sfârșitul sec. XVI- începutul sec. XVII
Biserica Sfântul Gheorghe - „Domnească"
Ocnele Mari (jud. Vâlcea)









48. *Iisus Pantocrator* (cat. 23)
1615-1616
Zugravul Stoica din Târgoviște
Biserica Schitului Brădet
(jud. Argeș)

49. *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa*
sec. XVI-XVII
Andrei Zugravul
Biserica Mânăstirii Stănești
Comuna Lungești (jud. Vâlcea)

50. *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa* (cat. 24)
1624-1625
Biserica Sfinții Voievozi din Ruda-Bârsești
Comuna Bercioiu (jud. Vâlcea)

51. *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa* (cat. 25)
sec. XVI-XVII
Palatul Episcopal
Râmnicu Vâlcea (jud. Vâlcea)

ealizarea icoanei să comită o greșeală atât de gravă pentru epoca espectivă.

Importanța icoanei din Ruda-Bârsești nu constă numai în valoa-ea sa artistică și documentară, ci și în faptul că permite datarea rin analogii stilistice, iconografice și tehnice a celor trei remarca-le piese ale picturii vechi românești: *Maica Domnului leusa* din satul Bumbuiești-Țara Loviștei[89] (*il. 51, cat. 25*), ătrunsă de lirism și căldură, o impunătoare creație a picturii edievale românești de la sfârșitul secolului al XVI-lea sau iceputul celui următor, precum și *Maica Domnului Eleusa il. 49*) din Biserica fostei Mânăstiri Stănești-Lungești[90], semnată ı aur de Andrei Zugravul, artist remarcabil, în a cărui operă se bservă o puternică influență a picturii grecești. Tot influenței recești, sau mai curând a *școlii italo-cretane*, îi datorăm și npresionanta icoană a *Maicii Domnului Eleusa* din Biserica lbă din Târgoviște, care îmbină fericit o cromatică sărbătorească ı o expresie de melancolie[91] (*il. 52, 53, cat. 26*).

Înainte de a ne îndepărta de zonă, nu putem să nu semnalăm că ı tâmpla de zid a aceleiași Biserici Sfinții Voievozi din Ruda-ârsești, în afară de *Maica Domnului Eleusa*, de care ne-am cupat, se află o altă icoană împărătească de un mare interes. Ne eferim la *Iisus Pantocrator tronând* (*il. 54*) înconjurat de oisprezece apostoli, patru sfinți și încununată de un Iisus în Glorie, răjuit de doi arhangheli. Interesul și importanța acestei icoane onstă în pregnanta influență a picturii moldovenești din secolele VI-XVII, ce se observă de la prima vedere, iar la o cercetare mai mănunțită se poate constata, după concepție, iconografie, tipolo-ie și tehnica realizării, că este chiar opera unui zugrav moldovean că face parte din aceeași familie stilistică de icoane ca *Maica Domnului Eleusa* din Muzeul Mânăstirii Bistrița-Neamț il. 175, cat. 98*).

Semnificația prezenței unei icoane moldovenești în inima Țării omânești, la cumpăna veacurilor al XVI-lea și al XVII-lea, necesită fi subliniată, explicându-se prin însăși istoria țării, prin funcțiile ıalte ocupate de exponenții familiei Rudeanu, ctitorii bisericii, la urtea lui Mihai Viteazul (Teodosie Rudeanu, mare logofăt, a scris ronica oficială a domniei lui Mihai Viteazul, în prima parte a dom-iei acestuia, 1593-1597, și a lui Simion și Gavril Movilă).

În același context de confluențe artistice poate fi plasată, cre-em, interesanta icoană *Iisus Împărat și Mare Arhiereu il. 55, cat. 27*), din Muzeul Național de Artă, care parcă ar fi oborât direct din pictura murală a absidei sudice a unei biserici. Ionumentală prin punerea în pagină, strălucitoare prin colorit, atorită și înlăturării la o restaurare a stratului de verni original, are-i conferea o unitate cromatică mai potolită, icoana se apropie tilistic și tipologic de pictura Mânăstirii Bucovăț (jud. Dolj), urtând însă și amprenta unor înrâuriri moldovenești, prin expre-ia mai puțin severă a chipurilor, ornamentația florală în relief de e ramă și nimburile în relief. Inscripțiile făcute atât în limba lavonă (pe rotulusurile desfășurate ale intercesorilor), cât și în cea omână (textul Evangheliei ținută de Iisus), inscripția de donație ăcută cu litere de culoare albă, parțial distrusă, care permite, otuși, citirea numelui donatorului (Stadco sau Staico), precum și xistența, odinioară, a numelui zugravului (azi dispărut, păstrându-se





52. *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa*
(cat. 26)
sec. XVI-XVII
Biserica Albă din Târgoviște
(jud. Dâmbovița)

53. *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa*
detaliu

doar prescurtarea „zugr"), ne îndreptățesc, o dată mai mult, să c
dem că această icoană a fost executată la sfârșitul secolului al XVI-
sau la începutul celui următor.

Icoanele de tipul celor din Brădet, Ruda-Bârsești, Bumbui
sau din Biserica Albă din Târgoviște, în care domină picturalul, c
tinuă să apară în cinul icoanelor împărătești din tâmplele îna
acum mai răspândite, către mijlocul secolului al XVII-lea, însă,
evoluția lor, se simte din ce în ce mai pregnant o nouă viziune
care accentul cade pe decorativ. Din punct de vedere iconografic
renunță treptat la reprezentarea tradițională (semi-figură) a prir
palelor personaje, acestea fiind înfățișate, din ce în ce mai c
întregi, tronând în jilțuri. În ceea ce privește iconografia lui Iisu
a Maicii Domnului, se trece din ce în ce mai frecvent de
ipostazele de *Pantocrator* și *Hodighitria* la acelea
Învățător sau *Împărat și Mare Arhiereu*, pentru Iisus, și
Eleusa, *a Patimilor*, *Stăpâna Îngerilor* sau
Întrupării, pentru Maica Domnului, chiar dacă inscripț
denominative sunt acelea ale vechilor înfățișări.

În ceea ce privește lunga și relativ liniștita domnie a lui M
Basarab (1632-1654), voievodul gospodar care a știut, la nevoie
lupte cu sabia în mână pentru apărarea patriei sale, ea a însem
pentru Țara Românească o perioadă de prosperitate și înflorir
toate domeniile și poate pe drept să fie numită *Epoca lui Ma
Basarab*. Privită din unghiul manifestărilor culturale și artist
limitarea *Epocii* numai la anii de domnie ai lui Matei Basarab
denatura adevărul istoric, ar restrânge semnificația apariției ș
ignora continuitatea unor fenomene ce încep să se contur
înainte de ea și care se vor manifesta cu vigoare și mai târ
Analizând fenomenele cultural-artistice, putem considera
Epoca se prelungește până în deceniul al șaptelea al veacu
când moare Mitropolitul Ștefan I († 1668), susținător activ al
turii naționale, sau chiar până la urcarea în scaun a lui Șer
Cantacuzino (1678), când începe o nouă etapă în evoluția a
muntenești.

În această perioadă de aproximativ cincizeci de ani, în arta Ț
Românești în general și în pictura de icoane în special, se pe
fenomene deosebit de interesante, care ne vorbesc cu elocv
despre noul din concepțiile și dinamica epocii, oglindind o altă
tudine a oamenilor față de realitate și artă, o schimbare și o lăr
a orizonturilor intelectuale și afective. Era firesc ca politica
intense legături politice, economice și culturale, promovată
Matei Basarab, secondat de Udriște Năsturel și de mitropoliții T
și Ștefan I, care pune în relații – adesea strânse – țara și oam
epocii cu realități atât de diferite ca cele din Transilvania, Ven
Kiev, Constantinopol, Athos etc., să fi contribuit la receptarea u
influențe, la apariția unor schimbări de viziune și în artă.

Analizând în ansamblu creația zugravilor din această ep
observăm anumite diferențe în concepția realizării unor o
separate sau ansambluri, iar atunci când încercăm să le gru
după criterii stilistice și iconografice se impun trei mari categ
în funcție de viziunea și tehnica în care au fost realizate, pe
le-am denumi convențional: *Tradițională*, *Novatoare*
Noua sinteză. Cunoscute fiind pericolele care decurg din cla
cări, mai ales cele rigide, dorim să avertizăm că împărțirea pe



54. *Iisus Pantocrator tronând*
sec. XVI-XVII
Zugrav moldovean?
Biserica Sfinții Voievozi din Ruda-Bârsești
Comuna Bercioiu (jud. Vâlcea)



55. *Iisus Împărat și Mare Arhiereu* (cat. 27)
sec. XVI-XVII
Muzeul Național de Artă al României
București

propunem are un caracter general, că unele opere sunt urtătoare a unor elemente care ar aparține formal și altui grup lecât celui propus. Astfel, din *școala tradițională* fac parte cele icoane care continuă vechile concepții cu adaptările inerente a epocă, în *școala novatoare* se pot include atât acele opere are preiau unele elemente ale barocului kievlean manifestate prin lecorarea în relief floral a fundalurilor, cât și influența artei occilentale postrenascentiste; *școala* care a promovat *noua sinteză* am putea-o defini printr-o îmbinare a expresivității, uneori lusă până la expresionism, cu decorativismul, care dau naștere mor opere noi, de un dramatism umanizat[92]. Pe lângă pictura care continuă vechile tradiții ilustrate poate cel mai bine de icoanele *Arhanghelul Mihail* de la Topolnița (*il. 38*), *Iisus Pantocrator* de la Bistrița-Neamț (*il. 69*), *Maica Domnului cu Pruncul* și *Iisus Pantocrator* de la Băjești (*il. 76, 77*), îngerii (*il. 60*) din friza tâmplei Schitului Crasna, precum și *Adormirea Maicii Domnului* de la Grămești (*il. 72*), aceasta din urmă grecizantă, apare tot acum și o viziune decorativă pe care o putem lega de influența *barocului kievlean*, cu pete de culoare mai puțin valorate, cu ornamente vegetale în relief plat – viziune promovată de *atelierul domnesc*. Din această din urmă categorie fac parte icoanele *Sfântul Nicolae (il. 68)* și *Arhanghelul Mihail*, comandate de voievod și soția acestuia lui Stroe din Târgoviște, pentru ctitoria lor de la Arnota, sau icoanele împărătești donate de mitropolitul Ștefan I ctitoriei sale de la Bălănești-Râmești (Hurezi). Cel mai interesant și mai grăitor aspect al picturii epocii îl surprindem fie în ansamblurile în care sunt integrate lucrări ale celor două tendințe, cum ar fi, de exemplu, cazul tâmplei de la Crasna sau a celei de la Bălănești-Râmești (Hurezi), fie acolo unde găsim aceste tendințe îmbinate într-o singură icoană, așa cum ne apar în cele trei piese din cinul *Deisis* din Biserica Stelea de la Târgoviște sau în icoanele împărătești de la Sâmburești (astăzi la Mânăstirea Clocociov).

Este necesar să subliniem că acum, mai evident decât oricând, apar în pictura din Țara Românească influențe ale artei occidentale, care de cele mai multe ori se manifestă prin tendința *redării realiste*, pe linia artei postrenascentiste, a unor elemente tradiționale. Acest aspect poate fi exemplificat prin portretele donatorilor *Matei Basarb și mitropolitul Ștefan I* (*il.* 56) de la poalele crucii tâmplei din Schitul Crasna (jud. Gorj)[93] (*il. 56-61, cat. 28*), unde se încearcă cu succes depășirea unui *portret de aparat* și se tinde spre realizarea unor *portrete psihologice*, sau *Maica Domnului* din *Molenia* aceleiași tâmple, care-și duce mâna într-un gest firesc la ochi pentru a-și șterge lacrimile, redate și ele (*il. 57*), precum și prin alte detalii din pictura de pe cruce. Uneori asistăm la o preluare mai directă a viziunii artei apusene, cum ar fi peisajul pe fondul căruia sunt redați donatori de la baza crucii tâmplei Bisericii Duminica Tuturor Sfinților din Bălănești-Râmești (jud. Vâlcea)[94] (*il. 62, cat. 29*) sau mai ales peisajul din fundalul icoanei *Cuvioasa Paraschiva*, care provine de la aceeași biserică din Bălănești-Râmești (jud. Vâlcea) (*il. 63-65, cat. 30*) și se află astăzi la Muzeul Mânăstirii Hurezi[95].



56. *Tâmpla Bisericii Schitului Crasna* (cat. 28)
detaliu de la baza crucii: *Matei Basarab și Mitropolitul Ștefan I*
1651-1653
Biserica Schitului Crasna (jud. Argeș)









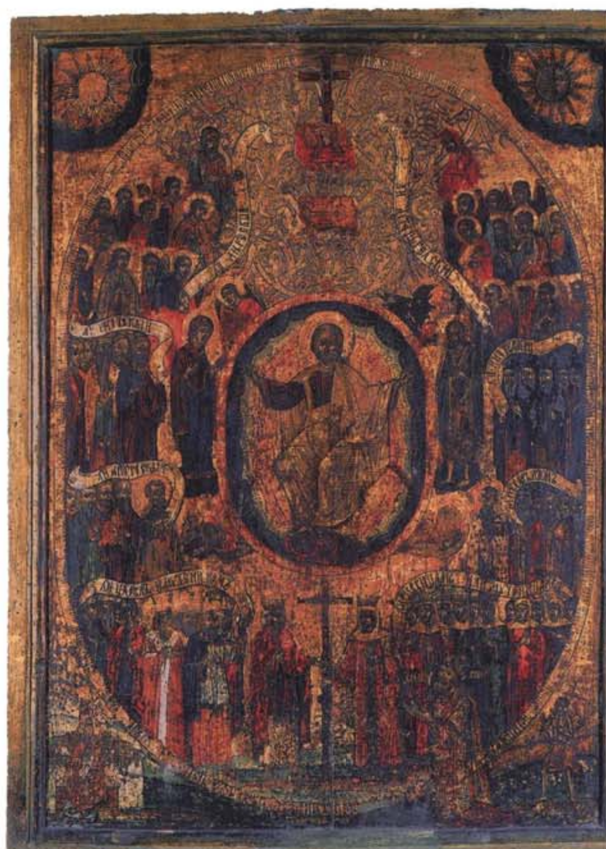


57. detaliu din *Molenii*: *Maica Domnului*
58. detaliu din *Molenii*: *Sfântul Ioan Botezătorul*
59. detaliu: *Înger de la baza crucii*
60. detaliu: *Înger de pe brațul crucii*
61. detaliu: *Înger din medalion*



62. *Tâmpla Bisericii din Bălănești-Râmești* (cat. 29)
detaliu: *Voievodul Mihnea al III-lea și Mitropolitul Ștefan I*
1658-1659
Biserica Duminica Tuturor Sfinților Bălănești-Râmești (jud. Vâlcea)











63. *Cuvioasa Paraschiva* (cat. 30)
mijlocul sec. XVII
Muzeul Mânăstirii Hurezi
(jud. Vâlcea)

64. *Cuvioasa Paraschiva*
detaliu

65. *Cuvioasa Paraschiva*
detaliu

66. *Duminica Tuturor Sfinților* (cat. 31)
mijlocul sec. XVII
Biserica Duminica Tuturor Sfinților
Bălănești-Râmești (jud. Vâlcea)

67. *Duminica Tuturor Sfinților*
detaliu: *Mitropolitul Ștefan*

Şi, deoarece s-a vorbit mai sus de figurile donatorilor în pictura ɜ icoane, la care am putea-o adăuga şi pe aceea a mitropolitului efan I de pe icoana de hram *Duminica tuturor sfinţilor* a isericii din Bălăneşti-Râmeşti (jud. Vâlcea) (*il. 66-67, cat. 30*), ı ne întoarcem cu un veac în urmă, la *Epoca lui Neagoe 'asarab*, şi să ne amintim că şi în acea perioadă, asemănătoare ı multe privinţe cu cea de care ne ocupăm acum, a apărut acest ›nomen, de care s-a amintit la timpul său, datorat unor condiţii ›cial-politice deosebit de importante, având similitudini, fireşte cu uanţe diferite, pe care le vom mai întâlni şi în timpul domniei lui onstantin Brâncoveanu.

Dar să zăbovim puţin în faţa unor opere din epocă, ce sunt atât e diferite, deşi produse în aceeaşi vreme şi destinate aceleiaşi ›cietăţi. Uneori deosebirile de viziune şi realizare sunt atât de flarante încât acceptăm cu greu că au fost create în aceeaşi epocă. Să omparăm, spre exemplu, icoanele *Sfântul Nicolae* (*il. 68, at. 32*), donată de Matei Basarab şi de doamna Elina Mânăstirii rnota (jud. Vâlcea), şi *Iisus Pantocrator* (*il. 69, cat. 33*) in Muzeul Mânăstirii Bistriţa-Neamţ, prima pictată de Stroe ugravul în anii 1643-1644, a doua, de popa Vlaicu Zugravul tot „în ilele lui Matei Voievod". Este interesant de relevat că acelaşi „popa 'laicu Zugravul" a ilustrat cu miniaturi, în anul 1643, luxosul *'etraevanghel de la Căldăruşani*, aflat astăzi la Biblioteca ıcademiei Române[96].

În afara fondului conceput diferit – la prima, în relief floral plat, ıurit, ce-i conferă un plus de aspect decorativ, la a doua, cu foiţă ıetedă de aur, ce creează un spaţiu neutru strălucitor şi subliniază :u putere figura –, tipologia şi realizarea sunt şi ele diferite. Dacă igura ascetică şi prelungă cu proporţiile capului relativ mici a ;fântului Nicolae coboară din pictura de influenţă rusă – să nu ıităm legăturile lui Matei Basarab cu Kievul lui Petru Movilă – şi ɜste realizată prin tuşe fine, mărunţite, cu indicarea accentuată a 'eliefurilor feţei, chipul rotunjit şi umanizat al lui Iisus este redat ›rin procedee tradiţionale, cu treceri lente şi fine de la o nuanţă la ılta.

Îmbinarea diferitelor tendinţe, surprinse în arta epocii de care ıe ocupăm, o găsim şi mai sugestivă la ceea ce a rămas din ansam›lul monumental al tâmplei donată de Matei Basarab şi mitropolitul Ştefan I Bisericii Sfântul Dumitru din Craiova, aflată astăzi la Schitul Crasna din judeţul Gorj. În afara figurii Maicii Domnului şi a celei a lui Ioan Bogoslavul din *Molenii* (*il. 57, 58*), precum şi a portretelor de donatori de la baza crucii (*il. 56*) – o strălucită realizare artistică –, redarea Răstignirii cu îngerii îndureraţi, ce strâng în cupe sângele Domnului, este şi ea de inspiraţie occidentală (*il. 59, 60*). Dacă însă ne îndreptăm privirile asupra îngerilor din medalioanele tâmplei (*il. 61*), observăm că ei sunt concepuţi în spiritul unor tradiţii vechi de un secol şi suntem tentaţi chiar să-i atribuim, la prima vedere, unei epoci anterioare. Diferenţele nu se rezumă doar la concepţie, le găsim şi în realizarea tehnică. Astfel, faţă de *Molenii* se constată o mai mare acurateţe a desenului, o mai fină nuanţare a culorilor. Şi numai tratarea mai uscată, un grafism mai accentuat şi o efeminare a expresiei ne arată că sunt icoane de la mijlocul secolului al XVII-lea şi nu opera unui pictor din veacul precedent.





68. *Sfântul Nicolae* (cat. 32)
1643-1644
Stroe Zugravul
Muzeul Naţional de Artă al României
Bucureşti

69. *Iisus Pantocrator* (cat. 33)
mijlocul sec. XVII
Popa Vlaicu Zugravul
Muzeul Mânăstirii Bistriţa
(jud. Neamţ)

Tot această epocă de efervescență cultural-artistică a dat naș la opere care se impun prin monumentalitate și decorativ, uneo detrimentul acurateții finisării. Din această categorie fac p icoanele împărătești din tâmpla Bisericii Sâmburești[97] (jud. (astăzi în Muzeul Mânăstirii Clocociov (jud. Olt), *Ii. Pantocrator (il. 70, cat. 34)*, ce provine din Colecția Slătine: azi la Muzeul Brukenthal-Sibiu[98], sau icoana pomenită ce pro din tâmpla Bisericii Duminica Tuturor Sfinților din Bălăn Râmești (*il. 63*) (jud. Vâlcea) și se află astăzi în expun Muzeului Mânăstirii Hurezi.

Prezentarea chiar și în linii generale a icoanelor din *Epoca Matei Basarab* ar fi incompletă dacă nu s-ar aminti și mo mentalele icoane împărătești din tâmpla Bisericii Sfântul Nic din Hunedoara[99], iconostas care prezintă în sine un deos interes, deoarece reproduce și perpetuează tradiția tâmplelor ve în care numărul frizelor cu icoane este redus la numai două – a *icoanelor împărătești* și cea a *Deisisului* (*il. 7* Diferite din punct de vedere al concepției și stilului, cu stare de c servare diferită, icoanele împărătești, aparținând penelului zugi lor Constantin și probabil Stan[100], sunt opere de înaltă ținută a tică și tehnică și, alături de cele din Biserica de lemn cu hra Adormirea Maicii Domnului, din Grămești (jud. Vâlcea), ctit mitropolitului Ștefan I, aduc o nouă și elocventă contribuți cunoașterea și înțelegerea unei atât de complexe și interes: epoci din istoria Țării Românești.

Dintre cele patru icoane împărătești din tâmpla Bisericii Grămești, atrag atenția în mod deosebit icoana de hram (*il. 73, cat. 35*), care poartă inscripția de donație cu anul execu ei (7174 = 1665-1666), și icoana *Sfinții Grigore Deca litul și Mihail, episcop de Synnade (il. 74, 75, cat. 3* Icoana *Adormirii Maicii Domnului*[101] este interesantă numai datorită inscripției, ci și iconografiei complexe a subiectu precum și apariției lui Cosma Melodul, indicat printr-o inscripți greacă, în timp ce celelalte sunt în limba slavonă (titlul) și în li română cu litere chirilice (cea de donație). Această îmbinare inscripții în cele trei limbi este extrem de semnificativă pe epoca de care ne ocupăm, în care s-au produs mutații datc deschiderii față de diferite influențe[102]. Acum, de fapt, se introd limba română în tipăriturile vremii, însuși mitropolitul Ștefan I f primul traducător al *Crezului* în limba română.

Figura donatorului, mitropolitul Ștefan I, se află pictată în co din stânga jos al icoanei *Sfinții Grigore Decapolitu Mihail, episcop de Synnade* (astăzi într-o colecție part lară). Icoana fiind extrem de interesantă prin faptul că reprez doi sfinți ale căror moaște se găseau în imediată apropiere. As după cum se știe, la Mânăstirea Bistrița-Vâlcea se află moaș Sfântului Grigore Decapolitul, aduse încă din secolul al XV-lea familia Craiovestilor, iar la Arnota, după cum ne informează Pau Alep[103], se află „mâna dreaptă a Sfântului Mihail episcop Synnade, sfânt protector împotriva lăcustelor", donată Mânăstiri Matei Basarab. Ideea de a reuni într-o compoziție doi sfinți ono în zonă este cu atât mai semnificativă pentru epocă, cu cât o ase nea inovație, din câte știm, este unică în iconografia românea: problema reprezentării, la începutul secolului al XVI-lea, a Sfânt



70. *Iisus Pantocrator* (cat. 34)
mijlocul sec. XVII
Muzeul Brukenthal
Sibiu



71. *Tâmpla Bisericii Sfântul Nicolae*
Hunedoara









72. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 35)
1665-1666
Biserica de lemn Adormirea Maicii Domnului
Grămești (jud. Vâlcea)

73. *Adormirea Maicii Domnului*
detaliu

74. *Sfinții Grigore Decapolitul și Mihail, episcop de Synnade* (cat. 36)
1669
Colecție Particulară
Râmnicu Vâlcea

75. *Sfinții Grigore Decapolitul și Mihail, episcop de Synnade*
detaliu: *Mitropolitul Ștefan I*





Nifon fiind de cu totul altă concepție și într-un alt context ic
grafic. Este demn de subliniat că, în perioada de care ne ocuț
pictorii de icoane încep să-și semneze operele, numele lor apă
uneori alături de cel al donatorului. Conștiința propriei valori c
și artist este și ea semnificativă pentru epocă, și va evolua în se
următor, când vom întâlni mult mai multe icoane *semnate*.

O privire de ansamblu asupra picturii de icoane din epoc
permite să constatăm că aproximativ după anul 1660 întâlnim
ce în ce mai rar icoane cu fondul bogat ornamentat cu relief fl
aurit, iar atunci când mai apare este folosit în special pentru r
carea aureolelor sfinților. Acest lucru îl surprindem, în afara ι
opere de care ne-am ocupat, și la icoana *Maicii Domnu*
Nikopoia din Schitul Fedeleșoiu (jud. Vâlcea), datată cu
1674[104], precum și la icoanele împărătești din Biserica Adorm
Maicii Domnului din Băjești (jud. Argeș) (*il. 76, 77, cat.*
pictate în jurul anului 1668 de Tudoran Zugravul, autorul pictu
murale din momentul respectiv.

Icoanele de la Băjești ne oferă prilejul să ne mai oprim ası
unui aspect pomenit deja în treacăt, important nu numai pentru
tura de icoane, dar și pentru cultura și spiritul întregii epoci
referim la introducerea și înrădăcinarea limbii române în cult
scrierile bisericești, dominate net, până de curând, de limba gr
și, în special, de cea slavonă. Dacă la icoanele secolelor preced
nu am întâlnit inscripții românești – ne referim la cele din cod
rile sau rotulusurile desfășurate cu texte canonice –, majoritate
fiind în limba slavonă, începând cu veacul al XVII-lea, mai întâ
timiditate, iar apoi din ce în ce mai frecvent, apar aceste text
limba română, scrise cu caractere chirilice, cum ar fi, de exem
pe evanghelia deschisă pe care o ține *Iisus Pantocrator* d
Biserica din Băjești (*il. 78*), cu textul îngrijit caligrafiat
Evanghelia lui Matei (25, 34). Asistăm, prin urmare,
pictura de icoane la oglindirea afirmării limbii române, în
epocă în care mitropolitul Ștefan I traduce în limba român
tipărește *Îndreptarea legii*, Udriște Năsturel rom
Varlaam și Ioasaf și se pregătește terenul pentru capodo
ce va fi *Biblia lui Șerban Cantacuzino*.



76. *Maica Domnului cu Pruncul tronând*
cca 1668
Tudoran Zugravul
Biserica din Băjești
Comuna Bălinești (jud. Argeș)

77. *Iisus Pantocrator* (cat. 37)
cca 1668
Tudoran Zugravul
Biserica din Băjești
Comuna Bălinești (jud. Argeș)

78. *Iisus Pantocrator*
detaliu

Perioada de frământări lăuntrice și intervențiile din afară în :rebile" țării, adesea brutale, încă de la sfârșitul vieții lui Matei asarab († 1654) și până la urcarea pe scaun a lui Șerban antacuzino (1678), nu au fost prielnice desfășurării vieții culturale in Țara Românească, ea continuând să se hrănească din cuceririle nilor de relativă liniște și să le perpetueze.

O nouă etapă în pictura de icoane din Țara Românească începe ı perioada domniei lui Șerban Cantacuzino (1678-1688). Acum se ıchează o concepție și o viziune nouă sub zodia lumii grecești, are, o dată cu transformările impuse de evoluția istorică și cea a ıediului artistic, vor aduce și modificări formale, unele caracteris-ci esențiale păstrându-se chiar până către începutul secolului al IX-lea. Grefarea pe arta tradițională a unor influențe athonite, lături de cele occidentale, va duce la apariția unei noi sinteze în piritul epocii.

Influența grecească sau italo-cretană, care pătrunde la noi cu eosebire prin intermediul Athosului, se face simțită, cu diferite ıtensități, pe tot parcursul evoluției icoanei românești, în funcție de uctuațiile politice din această parte a Europei legate de pozițiile omniei, Bisericii și boierimii. Scurtele și zbuciumatele domnii care u urmat aceleia a lui Matei Basarab aduc în scaun domni de origine, au numai de educație, grecească, domni care, împreună cu antu-ajul lor, facilitează infiltrarea artei grecești în Țara Românească.)atorită acestor împrejurări de ordin istoric, pătrund în arta conarilor munteni unele influențe, dintre care vom aminti pe cele ırivind tipologia personajelor, tratarea mai *naturalistă* a arnației, ornamentica grafică și înclinația spre fast, preluate de arta ıthonită din cea postrenascentistă apuseană încă de la începutul ecolului al XVII-lea. Aceste influențe pătrund în arta noastră nu ıumai prin intermediul Athosului, ci și direct, datorită legăturilor lin ce în ce mai frecvente și mai strânse cu Transilvania, Italia și ıustria. În asemenea împrejurări este foarte greu de stabilit, în sta-liul actual al cercetărilor, pe ce anume cale a pătruns mai intens în ırta iconarilor munteni, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, ın element sau altul ce-și au obârșia în arta Renașterii sau a)arocului.

La icoanele create în această lungă perioadă se poate urmări o nclinație spre ilustrativ, spre narativ și o accentuare a mișcării, o expresie mai liberă a gesturilor și fizionomiilor, tratate într-un spirit nai realist, o predilecție pentru folosirea abundentă a aurului, nu ıumai pentru fonduri, ci și în decorație și costum, întrebuințarea pe scară largă a ornamentului vegetal de inspirație barocă.

Aceste trăsături generale, la început mai reținute, adoptate cu ın sever simț al măsurii, ajung la deplina înflorire în timpul dom-ıiei lui Constantin Brâncoveanu (1688-1714).

Cele patru icoane împărătești de la Mânăstirea Aninoasa (jud. Argeș), dintre care două – *Iisus Pantocrator* și *Sfântul Nicolae* – se află în pronaosul bisericii respective pentru care au fost comandate, iar alte două – *Maica Domnului cu Pruncul* și *Sfântul Gheorghe tronând* (*il. 79*) – în Biserica Kretzulescu din București, oglindesc destul de bine tendințele acestui început de epocă, marcată de domnia lui Șerban Cantacuzino. Realizate în jurul anului 1678 (biserica a fost termi-nată, conform pisaniei, în anul 1677), icoanele de la Aninoasa



79. *Sfântul Gheorghe tronând*
cca 1678
Biserica Kretzulescu
București



80. *Sfântul Nicolae* (cat. 38)
sec. XVII, ultimul sfert
Palatul Episcopal
Râmnicu Vâlcea (jud. Vâlcea)









81. *Iisus Împărat și Mare Arhiereu* (cat. 39)
cca 1683
Biserica Mânăstirii Bistrița
(jud. Vâlcea)

82. *Iisus Împărat și Mare Arhiereu*
detaliu

83. *Maica Domnului cu Pruncul - Nikopoia*
(cat. 40), cca 1683
Biserica Mânăstirii Bistrița
(jud. Vâlcea)

84. *Maica Domnului cu Pruncul - Nikop*
detaliu

oferă prilejul să deslușim că zugravii lor, în afara stăpânirii unei iestrii și tehnici deosebite, reiau firul tradițiilor din secolele ante-are, abordând o reprezentare mai severă a personajelor a căror ɔlogie, în special la *Sfântul Gheorghe*, este influențată de a greacă.

Un alt grup de trei icoane împărătești executate în jurul anului 33, când viitorul domn Constantin Brâncoveanu, pe atunci mare itar, repară și înzestrează Biserica Mânăstirii Bistrița-Vâlcea, vine ilustreze arta vremii. Una dintre icoane – *Sfântul Nicolae* *. 80, cat. 38*) – astăzi transferată de la Mânăstirea Arnota la latul Episcopal din Râmnicu Vâlcea, iar celelalte două – *Iisus ıpărat și Mare Arhiereu* (*il. 81, 82, cat. 39*) și *Maica ɔmnului Nikopoia* (*il. 83, 84, cat. 40*) – se afla în onaosul bisericii căreia i-au fost destinate. Cu toate că ultimele uă icoane au fost „spălate" de o mână binevoitoare, dar igno-ntă, ceea ce a dus la pierderea unor însemnate porțiuni din stra-rile peliculei de culoare, se poate afirma și astăzi că avem de a :e cu două opere de o însemnată valoare artistică și un necontestat teres istoric. De dimensiuni impresionante, de o realizare tehnică le-a permis să reziste nu numai vremii, ci și iresponsabilității nenești, cele două icoane ne oferă prilejul de a urmări așezarea ɔii concepții în pictura de icoane. Iconografia lui *Iisus Împărat* *Mare Arhiereu* și ceea a *Maicii Domnului Nikopoia* ınt teme iconografice vechi, dar aici le aflăm într-un context nou. sus, în afară de intercesori, mai este flancat de doisprezece apos-li, iar Maica Domnului, în afara îngerilor, de doisprezece profeți esianici – reminiscențe ale veacurilor trecute, pe care le vom tâlni în viitor doar sporadic. Jilțurile pe care tronează maiestuos sus și Maica Domnului nu au fost niciodată atât de bogat orna-ıentate, iar veșmintele principalelor personaje atât de fastuoase, cu ılturul bicefal cantacuzin „brodat" pe sacosul lui Iisus. Chipurile ıstere sunt mai hieratice, mai puțin expresive decât cele cu care e-am obișnuit în epoca anterioară și pe care le vom întâlni destul e rar în cea următoare.





35. *Sfântul Procopie*
1694
Constantinos Zugravul ?
Biserica Mare a Mânăstirii Hurezi
(jud. Vâlcea)



86. *Sfinții Constantin și Elena* (cat. 41)
cca 1697
Constantinos Zugravul ?
Paraclisul Nașterea Maicii Domnului
Mânăstirea Hurezi
(jud. Vâlcea)

87. *Sfinții Constantin și Elena* (cat. 41)
detaliu: *Donatorii*





88. *Maica Domnului cu Pruncul tronând*
1692
Pârvu Mutu?
Biserica Trei Ierarhi
Filipeștii de Pădure (jud. Prahova)

89. *Iisus Pantocrator tronând* (cat. 42)
1692
Pârvu Mutu?
Biserica Trei Ierarhi
Filipeștii de Pădure (jud. Prahova)

Vorbind despre pictura din perioada domniei lui Șer
Cantacuzino (1678-1688) ar putea părea inexplicabil de ce
abordăm și frumoasele icoane din tâmpla fostei Biserici d
Cotroceni, aflate după dărâmarea sa la Muzeul Național de A
Studiindu-le cu atenție, și după restaurarea lor, am ajuns la c
cluzia că ele aparțin penelului unui pictor grec, poate de form
athonită, de curând venit în Țara Românească și care nu a pre
nimic din tradițiile și spiritul artei locale. Aceste trăsături sunt
evidente la icoanele împărătești, și ele au determinat autorul să
le includă în catalog.

Marele șantier de la Mânăstirea Hurezi (jud. Vâlcea), cu s
turile sale (1690-1703), a devenit o adevărată școală de artă p
tru *Epoca Brâncovenească* și, alături de ctitoriile mar
boieri Cantacuzini, va constitui acea piatră de temelie care va
unitate ***stilului brâncovenesc***.

Epoca este dominată nu atât de personalități, în sens renasc
tist, cât de numeroșii zugravi ieșiți din atelierele celor doi însem
pictori ai vremii: Constantinos și Pârvu Mutu. Primul, grec de orig
naturalizat, semnează „Constantinos din Țara Românească" și c
duce atelierul de pictură de la Mânăstirea Hurezi; al doilea,
muscelean, cu stadiu de ucenicie făcut în atelierele din Bucovi
care, pe la 1702, semna un act: „Pârvul dascălul zugra
Mutul"[105].

Lui Constantinos i se atribuie icoana de hram, din tâm
Bisericii Doamnei din București (cca 1683), *Prezentarea*
Templu[106]. Cu mai multă probabilitate îi sunt atribuite cele d
rânduri (perechi) de icoane împărătești - *Iisus Pantocrat*
Maica Domnului cu Pruncul, *Constantin și Elen*
Sfântul Procopie (*il. 85*) - din tâmpla Bisericii mari a Mân
tirii Hurezi, dintre care patru sunt fixate în tâmplă (1694), iar
patru expuse în Muzeul Mânăstiresc, precum și icoanele împărăt
din tâmpla paraclisului de deasupra trapezei mânăstirii, dintre c
remarcăm în mod deosebit icoana *Sfinții Constantin*
Elena (*il. 86, 87, cat. 41*) ce are zugrăvită, la baza crucii
care o susțin Sfinții Împărați, familia voievodului ctitor (*il. 87*)[1
Prin realizarea lor strălucită, ele ne oferă posibilitatea de a s
prinde o notă deosebită, acea concepție și realizare pe care
putem atribui atât lui Constantinos însuși, cât și unor elevi aprop
viziunii sale, cu influențe grecești.

Acest grup de icoane – căruia îi putem alătura unele din tâm
Schitului Surpatele (jud. Vâlcea), ale cărei picturi murale și, proba
și unele icoane, au fost realizate în anul 1706 de zugravii Io
Andrei, Hranite și Ștefan, dintre care se remarcă *Cina de*
Mamvri, prin ținuta sa sobră, precum și altele – se distinge
celelalte din epocă prin tratarea carnației în brunuri arse, p
trăsături mai severe ale chipurilor, prin tipologia de origine g
cească, prin blicuri mai accentuate.

Lui Pârvu Mutu, autorul a numeroase ansambluri de pict
murală, i se atribuie, cu mai multă sau mai puțină temeinicie, r
multe icoane. Fără a avea intenția de a analiza aici critic to
icoanele ce-i sunt atribuite, este necesar să amintim că opera ce i
atribuie cel mai frecvent, începând cu Nicolae Iorga[108] și terminâ
cu Vasile Drăguț[109], de altfel fără nici un argument[110], este *Ci*
de la Mamvri din Muzeul Mânăstirii Sinaia (jud. Prahov

)ană care, nici prin concepţie, nici prin desen, şi mai puţin prin lorit, nu are nimic comun cu stilul zugravului nostru. Mai mult, ıpă toate datele, ea este probabil creată cam cu o jumătate de ac mai târziu decât ultima lui operă datată – pictura Bisericii ìntul Gheorghe Nou din Bucureşti (1707). Demne de a ne reţine ırea aminte, în legătură cu activitatea zugravului, sunt icoanele ıpărăteşti din Biserica Colţea din Bucureşti[111] (ambele ferecate) u icoanele *Iisus Pantocrator tronând* şi *Maica omnului cu Pruncul tronând* din paraclisul Mânăstirii ıighiu (jud. Prahova), care au pe spate inscripţii, cu vopsea ·agră, probabil mai târzii, ce indică paternitatea lui Pârvu utu[112].

Însă cele mai realizate din punct de vedere artistic şi tehnic, cele ıi interesante şi semnificative pentru creaţia artistului şi epocii le sunt, fără îndoială, icoanele împărăteşti din tâmpla Bisericii ·ei Ierarhi din Filipeştii de Pădure (jud. Prahova) şi icoana de ·am a Bisericii fostei Mânăstiri Adormirea Maicii Domnului din ìmnicu Sărat (jud. Buzău), aflată astăzi în patrimoniul Muzeului ıţional de Artă din Bucureşti. Neobişnuite în contextul artistic din ıra Românească şi, în acelaşi timp, semnificative prin numeroase emente care-şi au obârşia în pictura moldovenească de la sfârşitul ·colului al XVI-lea şi începutul celui următor, icoanele împărăteşti ın tâmpla Bisericii din Filipeştii de Pădure (*il. 88, 89, cat. 42*) ;lindesc rezultatele familiarizării lui Pârvu Mutu cu arta Moldovei , pe un plan mai general, ilustrează o mai largă deschidere şi ıţelegere, de către societatea vremii din Ţara Românească, faţă de reaţia artistică românească de la nord de Milcov.

Dimensiunile evident alungite ale icoanelor, baghetele în relief :ulptat, stucat şi aurit ce încadrează nava, chipurile cu un oval mai relung ale personajelor principale, exprimând sentimente de un lând lirism, sunt tot atâtea influenţe ale artei iconarilor moldoveni.

Icoana *Adormirea Maicii Domnului* (*il. 90, 91, cat. 43*), ı care influenţele moldoveneşti nu ne mai apar cu atâta evidenţă şi ; topesc în trăsături ce ţin de tradiţia artei munteneşti, este, prin ealizarea sa de o înaltă şi subtilă ţinută artistică, una dintre cele ıai valoroase şi reprezentative opere de pictură brâncovenească. rivirea lui Iisus se pierde în depărtare, iar albastrul străveziu şi dis-ınt în care sunt realizate mandorla şi îngerii, în contrast cu cro-ıatica mai caldă din jur, sugerează imaterialitatea lor şi conferă un ıalt grad de spiritualitate operei.

Trăsăturile specifice mai sus amintite, evidente atunci când s-a orbit despre zugravul Constantinos şi despre Pârvu Mutu, se ilueazǎ în opera pictorilor proveniţi sau influenţaţi de *Şcoala de a Hurezi*. Autohtoni, animaţi de sentimente mai puţin austere, ,vând o tradiţie seculară proprie, al cărei spirit îl continuă, aceşti ugravi generează o vastă şi remarcabilă operă ce constituie şi astăzi ı mândrie pentru numeroase biserici, colecţii sau muzee. Atrăgând ıtenţia prin fastul lor, creat de folosirea din abundenţă a aurului – ıtât pentru fond, cât şi pentru marcarea faldurilor sau podoabelor 'eşmintelor şi decorarea tronurilor monumentale a căror bogată ›rnamentaţie vegetală de inspiraţie barocă o întâlnim şi în ırgintăria sau sculptura în piatră ori lemn –, icoanele acestei >erioade, prin chipurile sfinţilor pe care-i reprezintă, exprimă sen-imente mai explicite, mai umanizate. Compoziţiile încep să piardă





90. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 43)
1696
atribuită lui Pârvu Mutu
Muzeul Naţional de Artă al României
Bucureşti

91. *Adormirea Maicii Domnului*
detaliu







92. *Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul deșertului*
(cat. 44)
1709-1710
Muzeul Mânăstirii Hurezi
(jud. Vâlcea)

93. *Duminica Tuturor Sfinților* (cat. 45)
1709-1710
Muzeul Mânăstirii Hurezi
(jud. Vâlcea)

94. *Duminica Tuturor Sfinților*
detaliu: *Arhimandritul Ioan*

din static, narativul de care sunt animate impunând o mai evidentă mișcare, ce o surprindem atât într-o mai mare agitație a faldurilor, ca și în redarea figurilor. Desenul este mai puțin expresiv și mai puțin degajat, însă mai îngrijit, mai caligrafic, iar cromatica, în armonii în care predomină aurul, roșul, albastrul și verdele, este puternică, vie și strălucitoare.

Un mare număr de icoane, adesea semnate, împodobesc și astăzi tâmplele bisericilor ctitorite de domn, de familia sa și de marii boieri ai timpului, sau sporesc prestigiul muzeelor. Astfel, în muzeul celei mai vaste și mai prestigioase ctitorii a lui Constantin Brâncoveanu – Mânăstirea Hurezi – sunt numeroase piese de valoare, printre care, în afara icoanelor mai sus amintite, se disting: *Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul deșertului* (*il. 92, cat. 44*), a cărui figură ascetică se accentuează prin contrast cu fondul de aur, și *Duminica Tuturor Sfinților* (*il. 93, 94, cat. 45*), cu figura donatorului – arhimandritul Ioan. Ambele icoane, pictate în anii 1709-1710, provin de la Schitul Sfântul Ioan, care se află în apropiere. Din tâmpla Bisericii Mânăstirii Govora, remarcăm icoanele: *Adormirea Maicii Domnului*, de Hranite Zugravul (*il. 95, cat. 46*) și *Maica Domnului cu Pruncul tronând*, de Iosif Zugravul (*il. 96, 97, cat. 47*), pictate în anii 1711-1712. Din tâmpla Bisericii mari de la Mânăstirea Polovragi (jud. Gorj), dintre icoanele împărătești amintim doar *Adormirea Maicii Domnului*, cu frumoasa inscripție de donație: „Aceste 4 icoane făcutuleam eu smeritul Ioan egumenul de la Hurez..." în anii 1699-1700 (*il. 98, 99, cat. 48*), și *Iisus Împărat și Mare Arhiereu* de Hranite Zugravul, din anii 1704-1705 (*il. 100, cat. 49*)[113]. Ca să nu pomenim decât câteva dintre icoanele semnate și datate. Și în Muzeul Național de Artă se păstrează un număr însemnat de remarcabile icoane brâncovenești, dintre care semnalăm *Adormirea Maicii Domnului* de Nicolae Zugravul, cca 1708 (*il. 101, cat. 50*), care se impune prin echilibrul compoziției și perfecțiunea realizării detaliilor, și *Iisus Pantocrator* de același zugrav (*il. 102, 103, cat. 51*), astăzi la Muzeul Național de Istorie; *Schimbarea la Față* (*il. 104, cat. 52*), cu o iconografie complexă, în care sunt redate atât urcarea, cât și coborârea de pe Muntele Thabor, realizată într-o gamă cromatică reținută; *Cina de la Mamvri* (*il. 105, cat. 53*), de o impozantă sobrietate, ce ne amintește, ca și la precedenta icoană, influența artei grecești; cele *15 Praznicare*, din tâmpla Mitropoliei din Târgoviște, care ne oferă posibilitatea să apreciem iconografia tradițională a acestui *cin* dintr-o tâmplă, precum și să surprindem aplecarea spre o viziune dinamică în arta epocii; *Maica Domnului Protectoare* (*il. 106, cat. 54*), ce ne atrage prin impunătoarea ei monumentalitate și ne întâmpină cu o căldură interioară deosebită pe care pictorul inspirat a desăvârșit-o și prin căldura cromatică.

Din *Epoca brâncovenească* ne-a parvenit un număr destul de important de *icoane praznicare cu dublă față*, ce erau expuse pe un tetrapod din fața tâmplei, în dreptul icoanei de hram, marcând sărbătorile bisericești, spre deosebire de icoanele din tâmplă ce ilustrează principalele praznice (de obicei douăsprezece) și care la început erau scoase pe rând din tâmplă și așezate pe tetrapod, spre aducere aminte.







95. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 46)
cca 1712
Hranite Zugravul
Biserica Mânăstirii Govora
(jud. Vâlcea)

96. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria - tronând* (cat. 47), 1711-1712
Iosif Ieromonah Zugravul
Biserica Mânăstirii Govora (jud. Vâlcea)

97. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria - tronând*
detaliu













98. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 48)
1699-1700
Biserica Mare a Mănăstirii Polovragi
(jud. Gorj)
99. *Adormirea Maicii Domnului*
detaliu

100. *Iisus Împărat și Mare Arhiereu* (cat. 49)
1704-1705
Hranite Zugravul
Biserica Mare a Mănăstirii Polovragi
(jud. Gorj)

101. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 50)
cca 1708
Nicolae Zugravul
Muzeul Național de Artă al României
București

102. *Iisus Pantocrator* (cat. 51), cc
Nicolae Zugravul
Muzeul Național de Istorie a Ro
București
103. *Iisus Pantocrator*
detaliu







104. *Schimbarea la Față* (cat. 52)
începutul sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București

105. *Cina de la Mamvri (Sfânta Treime)* (cat. 53)
începutul sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București

106. *Maica Domnului cu Pruncul - Protectoarea* (cat. 54)
începutul sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București







107-108. *Prăznicar dublu* (cat. 55)
avers: *Intrarea în Ierusalim*
revers: *Învierea lui Lazăr*
cca 1706
Muzeul Național de Artă al României
București



109-110. *Prăznicar dublu* (cat. 56)
avers: *Sfinții Sava, Nicolae și Daniil*
revers: *Sfinții Eustatie, Mardarie, Evghenie, Oreste și Axentie*
cca 1706
Muzeul Național de Artă al României
București

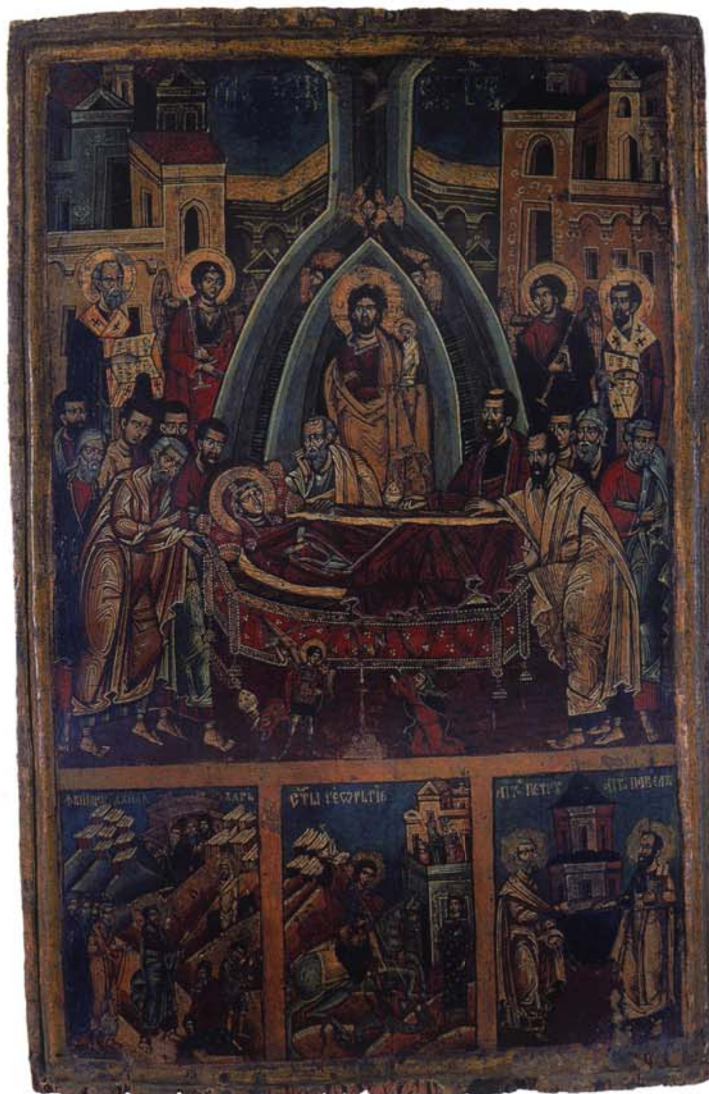
Din câte se cunoaște astăzi, *prăznicarele duble* – pe care erau reprezentate în afara marilor sărbători și altele, mai puțin importante, reprezentând în ordinea calendarului bisericesc, în afară de marile praznice, și principalii sfinți și mucenici –, ce se puneau pe tetrapodul din dreapta tâmplei, spre cinstire și închinarea credincioșilor, au apărut în Țara Românească la sfârșitul veacului al XVII-lea și începutul celui următor. Între primele exemplare de acest gen sunt cele provenite din ctitoria lui Constantin Brâncoveanu de la Paraclisul palatului din Doicești (jud. Dâmbovița), cca 1706, astăzi la Muzeul Național de Artă, dintre care pomenim doar două.

Primul reprezintă pe una din fețe *Intrarea în Ierusalim*, iar pe cealaltă față *Învierea lui Lazăr* (*il. 107, 108, cat. 55*), iar al doilea are pe una dintre fețe trei sfinți și pe verso cinci sfinți (*il. 109, 110, cat. 56*). Pictura lor se încadrează perfect în stilul epocii, din care cauză au fost selecționate, cu toate că, datorită suportului de pânză groasă și special preparată, au suferit degradări care se datoresc și unor manipulări mai frecvente.

Curând însă după uciderea la Istanbul a lui Constantin Brâncoveanu și a celor patru fii ai săi (1714), pentru o mai mare siguranță și o mai intensă exploatare, Imperiul Otoman acordă scaunul domnesc al Țării Românești, pentru scurte durate, unor domni grecizați sau chiar greci. Această lungă perioadă, numită *epoca Fanarioților*, în care relațiile feudale au început să se destrame, când păturile boiernașilor, târgoveților și obștilor sătești încep să se afirme, va însemna pentru arta Țării Românești și o schimbare de comanditari, ale căror mijloace materiale și gusturi le va oglindi. Acum, în afara tot mai rarelor și lipsitelor de anvergură – cu excepția Mânăstirii Văcărești 1716-1722 – ctitorii domnești sau ale marilor boieri, apar numeroase monumente ridicate de păturile în ascensiune, dornice de afirmare, dar fără mari resurse economice.

Asistăm în această perioadă la o trecere treptată a picturii iconarilor munteni de la o artă, echilibrată încă, spre o accentuare a spiritului baroc, la exagerarea folosirii ornamentelor și aurului și o efeminare a formelor și mișcării.

În cea de a doua jumătate a secolului, paralel cu accentuarea manierismului, suntem martorii pătrunderii mai intense a spiritului artei populare, care conferă icoanelor o nouă vigoare și pitoresc, dar și o anumită rigiditate a formelor și liniilor, o mai mică atenție acordată prețiozității și valorației culorii, o naivitate în conceperea și realizarea formelor și compoziției (*il. 111, cat. 57, il. 112, cat. 58*). Înlocuirea fondurilor de aur cu cele albastre sau ocru, simplificarea sau complicarea schemelor iconografice, schimbă însuși spiritul icoanelor. Și dacă aceste trăsături sunt valabile pentru opere produse în atelierele cu tradiții, în icoanele create de numeroase ateliere noi pe care le întâlnim în majoritatea bisericilor ctitorite în satele și târgurile din Țara Românească, ele devin și mai pregnante, mai cu seamă că înșiși zugravii sunt strâns legați de arta populară. Aceste aspecte ale picturii de icoane din secolele XVIII și început de XIX le vom aborda și ilustra atunci când vom trata pictura de icoane din Transilvania, în special în partea ei sudică, care a fost puternic influențată de meșterii de la sud de Carpați, care adesea împreună cu ucenicii lor au și lucrat pentru coreligionarii lor din ținuturile transilvane.



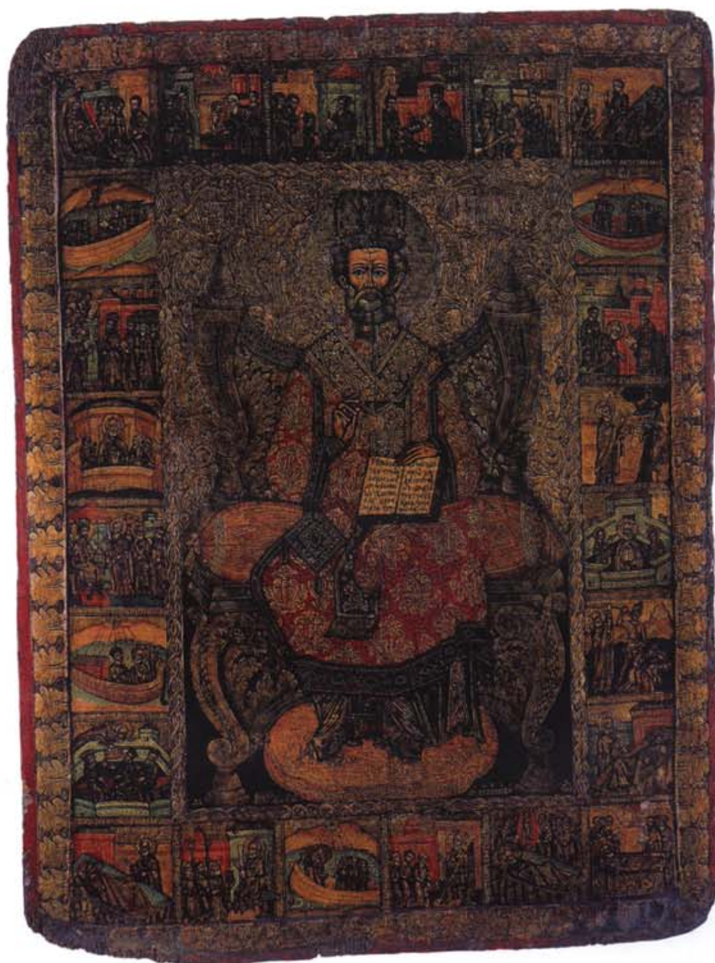
111. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 57)
sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București

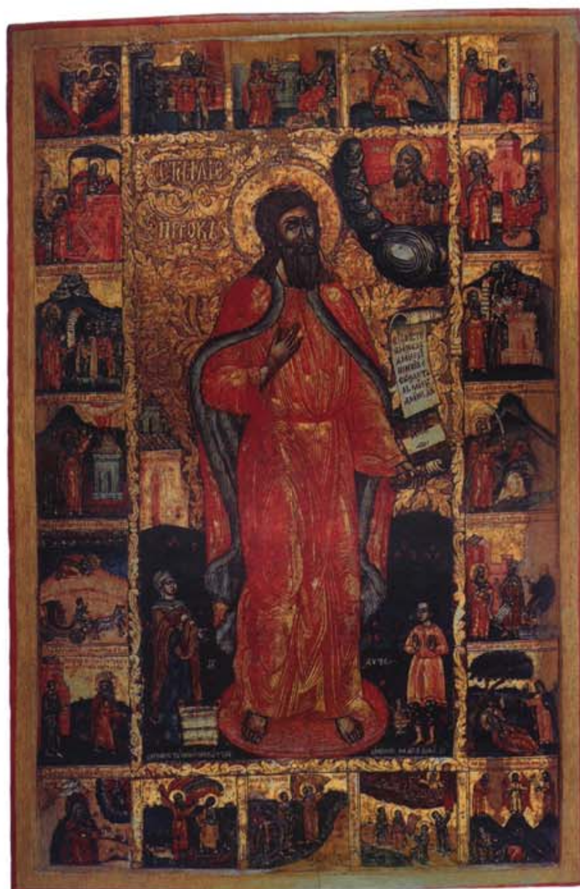


112. *Căderea Îngerilor* (cat. 58)
sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București

În acest climat, prezentat în linii generale și fără să pomenim de circulația icoanelor sau iconarilor greci, apar uneori artiști autohtoni care-și amintesc de tradițiile aproape uitate, așa cum este musceleanul Radu Diaconu Zugravu, care trăiește la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, autorul, printre altele, a două deosebite icoane – *Proorocul Ilie* (*il. 113, cat. 59*) și *Sfântul Nicolae* (*il. 114, 115, cat. 60*) – care ne amintesc de epoca lui Matei Basarab, dar care sunt realizate în spiritul vremurilor noi.

În secolul al XIX-lea, în afara icoanelor populare care mai amintesc vag moștenirea artei postbizantine și brâncovenești, sub puternica înrâurire a artei apusene laicizante, încep să fie pictate, chiar în școlile mânăstirești de la Cernica, Căldărușani sau Buzău, icoane *academiste* puternic influențate de arta postrenascentistă, pierzând uneori aspectul și caracterul de icoană-obiect de cult, devenind adesea, în cazul lui Nicolae Grigorescu, adevărate tablouri.



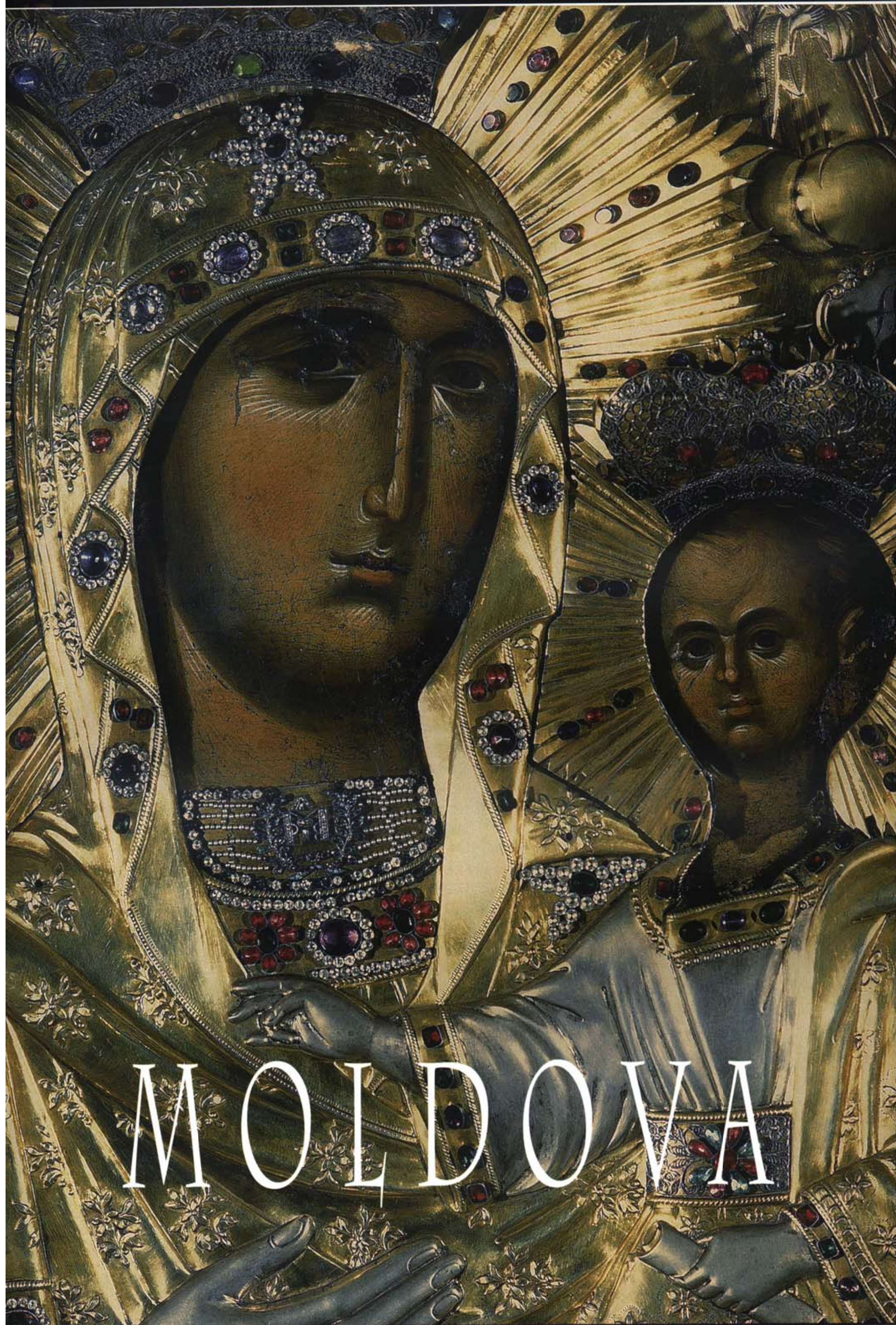




113. *Proorocul Ilie* (cat. 59)
1795
Radu Diaconu Zugravu
Muzeul Național de Artă al României
București

114. *Sfântul Nicoale* (cat. 60), 1795
Radu Diaconu Zugravu
Muzeul Național de Artă al României
București

115. *Sfântul Nicoale*
detaliu


MOLDOVA









116. *Evanghelistul Luca*
Gavril Uric
Tetraevangheliarul din 1429, f. 144v
Biblioteca Bodleiană
Oxford

117. *Evanghelistul Ioan*
Gavril Uric
Tetraevangheliarul din 1429, f. 235v
Biblioteca Bodleiană
Oxford

118. *Sfânta Ana cu Maica Domnului-copil în brațe* (cu riza)
sec. XIV-XV
Mânăstirea Bistrița
(jud. Neamț)

119. *Sfânta Ana cu Maica Domnului-copil în brațe*
detaliu fără riza









120-121. *Icoană dublă fața* (fără riza) (cat. 61)
avers: *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
revers: *Sfântul Gherogbe*
Școală Bizantină
sec. XIV-XV
Mânăstrirea Neamț
(jud. Neamț)

122-123. *Icoană dublă fața* (cu riza) (cat. 61)
avers: *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
revers: *Sfântul Gherogbe*

Această icoană a influențat pictura ulterioară din Moldova, cum este cazul icoanei cu dublă față de la Mânăstirea Cilic Dere (*il. 125, 126*).

De o cu totul altă concepție, făcând parte dintr-un ciclu narativ – cel al vieții și martiriului patronului Moldovei –, fragmentul pictat din racla Sfântului Ioan cel Nou (*il. 127-129, cat. 62*) este realizat într-o viziune miniaturală. În legătură cu datarea acestei piese vom aminti și un alt fragment, provenind din aceeași raclă, astăzi dispărut, dar care a fost publicat și reprodus de Virgil Drăghiceanu în anul 1916[7], și în jurul căruia s-au purtat discuții ce privesc în mod indirect, dar implicit și cert, lucrarea de care ne ocupăm. Părerile emise ar putea fi încadrate în trei mai grupe, ce plasează pictura în diferite perioade din cuprinsul veacurilor XV și XVI: prima o datează cu anii domniei lui Alexandru cel Bun (1400-1432) sau numai cu secolul al XV-lea[8]; a doua, care o datează cu sfârșitul secolului al XV-lea sau începutul celui următor[9] și ultima, ce o datează cu mijlocul sau sfârșitul secolului al XVI-lea[10], fără a mai lua în discuție pe acei puțini cercetători care, studiind ferecătura de argint a raclei, o datează chiar cu secolul al XVII-lea[11].

Din păcate nu cunoaștem argumentele care au stat la baza afirmației lui Sorin Ulea, care susține că pictura raclei este ulterioară celei murale exterioare de la Voroneț (1547)[12], la o dată când încă nu intrase în circuitul cercetărilor fragmentul cu scena ***Sfântul Ioan cel Nou în fața eparhului***, achiziționat de Muzeul Național de Artă abia în anul 1965, fiind cunoscut doar cel publicat și reprodus de V. Drăghiceanu în condiții tipografice ce lasă mult de dorit. Argumentele aduse de Corina Nicolescu în sprijinul datării picturii raclei „în jurul anului 1600", după care „modul de a realiza arhitecturile, maniera de a reda costumele și întreaga concepție de desen și pictură a icoanei aparțin epocii contemporane cu zugrăvirea Suceviței..."[13], nu sunt nici concludente, nici convingătoare. Este suficient să privim câteva din scenele pictate la Sucevița[14] pentru a ne convinge că, în afara concepției miniaturale, ce are un cu totul alt sens în pictura murală decât în cea de icoană, pictura raclei nu are nimic comun nici în concepție și nici ca viziune cu nici una dintre picturile bucovinene în care apar cicluri din viața sfântului. Fără a avea intenția de a intra în amănunte, este necesar să subliniem că, spre deosebire de Sucevița, lucrarea noastră este realizată într-o viziune picturală, că arhitecturile sunt reduse la minimum necesar pentru a sugera un spațiu închis, costumele personajelor sunt din altă epocă și loc, că tratarea corpului uman este concepută cu totul diferit.

În afara argumentelor în sprijinul datării picturii raclei cu începutul veacului al XV-lea, aduse de N. Iorga[15] și Virgil Vătășianu[16], este, credem, necesar să reamintim climatul cultural-artistic al Moldovei lui Alexandru cel Bun, care era propice, dacă nu pentru a genera, cel puțin pentru a recepta o pictură atât de valoroasă și rafinată ca aceea a raclei Sfântului Ioan cel Nou, ale cărui moaște au fost aduse de la Cetatea Albă la Suceava în anul 1401-1402, cu mare alai de către voievod, și ale cărui viață și martiriu au fost descrise pentru prima oară de cărturarul timpului Grigore Țamblac (1364-1420)[17]. Importante pentru evoluția iconografică a reprezentării vieții sfântului patron al Moldovei, ciclurile de la Voroneț, Sfântul Gheorghe-Suceava, Paraclisul Mânăstirii







124. *Icoană dublă față* (cu riza)
revers: *Sfântul Gheorghe*
detaliu

125-126. *Icoană dublă față*
avers: *Maica Domnului cu Pruncul* (detaliu)
revers: *Sfântul Gheorghe* (detaliu)
Mânastirea Cilic Dere (jud. Tulcea)

Bistrița-Neamț, Biserica Episcopală din Roman, bisericile mănăstirilor Slatina (repictată) sau Sucevița nu pot constitui argumente convingătoare în cazul de față, fără o analiză stilistică comparativă, îngreunată prin diferențe de tehnici folosite și, implicit, de viziuni. Chiar la o primă analiză comparativă, devine evident că avem de-a face cu o operă concepută și realizată de un pictor cu o viziune și o formație deosebite, care este exponentul unei epoci cu totul diferite de secolul al XVI-lea. Compoziția este construită pe ritmuri subtile, cromatica și coloritul sunt de o mare prețiozitate și rafinament, tipologia personajelor și, în special, chipul sfântului par o sinteză între cele ale lui Iisus și Ioan Botezătorul, fenomen întâlnit adesea în arta bizantină, în timp ce arhitecturile reduse la strictul necesar, pentru a nu distrage atenția și a sugera în același timp un spațiu circumscris cu încercări de redare în perspectivă liniară, precum și costumele, între care cel al șefului zbirilor, care se detașează în compoziție cu atitudinea sa dezinvoltă, ne trimit în Europa Occidentală a secolelor XIV-XV (*il. 128, 129*). Ele sunt tot atâtea motive să ne gândim că centrul de formare a pictorului este capitala imperiului bizantin la sfârșitul veacului al XIV-lea sau la începutul celui următor. De altfel, aceasta este perioada în care se poate surprinde în arta paleologă un moment de intimism[18], căruia îi este tributară și pictura noastră. Fără să insistăm asupra costumului șefului gărzii – pentru care se pot găsi analogii în orice lucrare despre costumul medieval occidental sau în pictura de epocă –, a cărui apariție în opera noastră se explică prin pătrunderea în arta constantinopolitană a unei efemere înrâuriri a școlii prin intermediul genovez, evocată atât de plastic și convingător de V. Lazarev[19], este oportun, credem, să adăugăm, la exemplele propuse de profesorul Virgil Vătășianu[20], câteva icoane ale căror spirit, atmosferă și stil sunt apropiate de pictura raclei Sfântului Ioan cel Nou. Astfel, icoana *Cuvioasa Paraschiva în fața împăratului*, datată cu secolul al XV-lea, din colecția dr. S. Amberg-Herzog[21], cu toate că este realizată mai grafic, mai uscat, se apropie compozițional de fragmentul *Sfântul Ioan cel Nou în fața eparhului*, iar icoanele: *Cinci sfinți militari*, din Mânăstirea Hilandar de la Muntele Ahtos[22], *Bunavestire*, din Galeria de Artă Națională din Skoplje[23], *Sfântul Dumitru*, din Muzeul de Artă Decorativă din Belgrad[24], *Profetul Daniil în groapa cu lei*, din Muzeul Bizantin din Athena[25], sau *Minunea din Chone*, din Muzeul Național din Belgrad[26], datate toate cu sfârșitul secolului al XIV-lea sau începutul secolului al XV-lea, sunt de o viziune și factură foarte apropiate, fiind și aproximativ de aceleași dimensiuni cu fragmentele raclei de care ne ocupăm. Și este probabil ca pentru traspunerea în pictură a vieții și martiriului proaspătului patron al țării, Alexandru cel Bun, spre a spori prestigiul moaștelor, să fi apelat la un pictor constantinopolitan de renume, părându-ne plauzibilă ideea avansată de N. Iorga[27], că acest artist ar fi lucrat chiar în Moldova.

După perioada de lupte interne pentru domnie ce a urmat morții lui Alexandru cel Bun (1432), lunga și glorioasa domnie a lui Ștefan cel Mare (1457-1504) a însemnat pentru Moldova nu numai o perioadă de liniște internă, de afirmare plenară pe plan economic, politic și militar, dar și o *Epocă* de înflorire fără precedent a culturii și artei. În această privință toți cercetătorii, în numeroasele





127. *Sfântul Ioan cel Nou în fața eparhului (Fragment pictat din racla Sfântului)*
(cat. 62)
începutul sec. XV
Muzeul Național de Artă al României
București



128. *Sfântul Ioan cel Nou în fața eparhului*
detaliu: *Eparhul*
129. *Sfântul Ioan cel Nou în fața eparhului*
detaliu: *Oștean*

pagini închinate *Epocii lui Ştefan cel Mare*, sunt unanimi. Însă, dacă despre arhitectură, pictură murală, manuscrise şi miniaturi, broderie, argintărie şi sculptură în piatră au fost scrise frumoase pagini şi pline de competenţă, despre icoane, în afară de cele semnalate la Mânăstirile Muntelui Athos – donate de voievod sau familia sa – sau unele cu atribuiri bazate pe legende ori sub influenţa acestora, nu s-a scris aproape nimic. De aici poate şi o neaşteptată afirmaţie, care este cu atât mai surprinzătoare cu cât vine din partea unui prestigios cercetător al picturii moldoveneşti, care – făcând abstracţie de înaltul nivel artistic al ornamentării manuscriselor şi broderiilor moldoveneşti ale căror cartoane au fost desigur făcute de pictori – susţine cu seninătate că din icoanele moldoveneşti nu se păstrează decât cele create începând cu „a doua jumătate a veacului al XVI-lea şi care, prin trăsăturile lor estetice, îşi vor găsi un loc mai convenabil pentru a fi discutate în volumul al II-lea al lucrării de faţă (este vorba de *Istoria Artelor Plastice în România*, n.n. Al. E.), volum ce va privi, printre altele, evoluţia picturii moldoveneşti din veacurile XVII-XVIII", că „moldovenii au fost şi rămăseseră mari iubitori de pictură pe zid, pe care au întins-o până şi pe faţadele bisericilor, *pentru chipul zugrăvit pe lemn manifestând puţină atragere*" (sublinierea n. Al. E.)[28]. Suntem încredinţaţi că paginile ce urmează, şi în special imaginile ce le ilustrează, pe care le sperăm cât mai fidele originalelor, vor convinge pe cititor de inexactitatea afirmaţiilor de mai sus, făcute, după părerea noastră, în pripă, mai ales că există chiar icoane moldoveneşti datate prin inscripţii din prima jumătate a secolului al XVI-lea.

Asupra icoanelor donate la Athos, care nu au fost studiate, ci doar semnalate şi unele reproduse slab, nu ne vom pronunţa, mai cu seamă că nici nu intră în vederile prezentului studiu, ele fiind create de bună seamă de artişti străini şi nu au fost păstrate în Moldova ca să influenţeze arta iconarilor locali sau gustul artistic al comanditarilor[29]. Nici cu privire la icoana *Sfântul Nicolae*, de la Mânăstirea Suceviţa[30], nu se poate spune aproape nimic, deoarece sub ferecătură s-au păstrat doar câteva insuliţe de culoare, iar icoana *Sfântul Ioan Botezătorul* de la Biserica Arbore[31] este atât de acoperită de murdărie, încât nu se poate distinge din pictura iniţială decât o aureolă în relief, asemănătoare cu cele din pictura murală.

Tripticul cu scena *Deisis*, păstrat în Muzeul Mânăstirii Putna (jud. Suceava), considerat de legendă şi de unii cercetători ca aparţinând chiar lui Ştefan cel Mare sau epocii lui[32], după părerea noastră nu poate intra aici în discuţie fiind o lucrare produsă în secolul al XVII-lea, atât ca pictură, cât şi ferecătură, de un atelier *cretan* sau rusesc, sub influenţa puternică a şcolii amintite. Tipologia celor trei personaje ale tripticului este specifică *şcolii cretane* din secolele XVI-XVII. Expresia severă a chipurilor, realizarea plastică a carnaţiei construite pe brunuri cu treceri fine de la tonurile închise la cele deschise, roşul vişiniu al maforionului Maicii Domnului, albastrul himationului lui Iisus şi verdele melotei lui Ioan Botezătorul de rezonanţe potolite şi adânci, desenul de o precizie caligrafică rigidă, precum şi haşurile de aur, de o viguroasă siguranţă şi fineţe ce acoperă pictura, sunt tot atâtea caracteristici ale *şcolii* pomenite, care, chiar la apogeul prestigiului său în





130. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
(cat. 63)
sec. XV-XVI
Biserica Mânăstirii Agapia
(jud. Neamţ)

131. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
detaliu

lumea ortodoxă, nu a reușit să-și impună stilul, „cu linearitatea s: accentuată, cu tratarea detaliată și aridă, cu idealizarea sa acade mistă"[33], iconarilor moldoveni.

Fără a mai pomeni și de alte icoane ce ar putea fi considerat ca fiind din *epoca lui Ștefan cel Mare*, dar care sunt puterni repictate sau insuficient studiate, propunem atenției doar dou: opere de mare valoare, pe care le considerăm a fi din a dou: jumătate a veacului al XV-lea.

Prima este icoana *Maica Domnului Hodighitric* (*il. 130, 131, cat. 63*) din Biserica Mânăstirii Agapia (jud. Neamț) pe care unii cercetători o considerau drept contemporană c icoanele lui Alexandru cel Bun de la mânăstirile Neamț și Bistrița[3 și care, după înlăturarea masivelor repictări și punerii sale în valoare[35] a devenit accesibilă studiului. Cu toate că păstrează doar o parte di pictura originală, se poate constata, chiar de la un prim contact, c: este o creație artistică valoroasă. Asemănarea acestei Hodighitrii c cele create de atelierele *epocii paleologe* este izbitoare și est de înțeles de ce suntem tentați la început să i-o atribuim. În acelaș timp însă, datorită atmosferei pe care o degajă, intuim că suntem î fața unei opere create într-o ambianță diferită. Degajându-ne d farmecul icoanei și analizând-o cu luare aminte, constatăm că figu ra Maicii Domnului nu mai are acea austeritate, acea sobrietate, c care eram obișnuiți la icoanele epocii paleologe. În locul unui chi auster, cu priviri de o tristă severitate, Maica Domnului, din icoan: noastră, a cărei față a căpătat rotunjimi mai umanizate, ne scrutează cu priviri ce au devenit de o tristețe lirică *manieristă* (*il. 131*)

Coloritul icoanei, fără să fi pierdut din prețiozitate, nu mai est alcătuit din tonuri fine și nuanțe străvezii cu dominante reci abstractizante, ci este construit pe o gamă de culori mai vii, ma robuste. Și dacă ne îndreptăm atenția asupra picturii murale di *epoca lui Ștefan cel Mare* și ne oprim asupra unor chipur feminine, vom constata că fac parte, în mare, din aceeași familie, c: au la bază aceeași viziune, aceeași concepție.

Aceste caracteristici, prezentate aici în linii generale, n îndreptățesc să atribuim icoana *Maica Domnului Hodighi tria* de la Agapia *epocii lui Ștefan cel Mare*, ea constituind probabil, un prototip, ale cărui calități și caracteristici vor fi per petuate de zugravii moldoveni despre care vom avea prilejul să ma vorbim.

Cea de a doua icoană, din epocă, ce se află tot la Mânăstire Agapia, în muzeu, înfățișează scena *Soborul Cuvioaselor ș Dreptelor* (*il. 132, cat. 64*)[36]. Din păcate, starea de conser vare și stratul de impurități care o acoperă nu permit reproducere ei în condiții grafice satisfăcătoare, știrbindu-i, aparent, din indis cutabilele calități. Compoziția icoanei este perfect simetrică. În juru axului central și psihologic, reprezentat prin Cel vechi de zile Sfântul Duh și Maica Domnului tronând cu Pruncul în brațe, sun plasate două grupuri de sfinte în veșminte de călugărițe, excepți făcând Maria Egipteanca și Sfântul Zosima, *singurul persona masculin din icoană*. Veșmintele cad în cute grele și liniștite de-a lungul corpurilor, subliniind verticalitatea siluetelor, și numa cele ale Maicii Domnului sunt drapate cu savantă eleganță. Pe ca sfintele poartă un acoperământ legat sub formă de turban, pe car îl regăsim frecvent în pictura murală a epocii, iar tipologia lor



132. *Soborul Cuvioaselor și Dreptelor* (cat. 64)
sec. XV
Biserica Mânăstirii Agapia
(jud. Neamț)

Astfel, icoanelor împărătești *Iisus Pantocrator* (*il. 133, cat. 65*), *Maica Domnului Hodighitria* (*il. 134, cat. 66*), *Sfântul Nicolae* și *Schimbarea la Față* (*il. 135, cat. 67*), din Muzeul Mânăstirii Văratec – ce provin de la Văleni și sunt datate cu prima jumătate a secolului al XVI-lea, corespunzând și stilistic și tehnic epocii lui Petru Rareș –, nu li se poate confirma datarea cu date istorice, deoarece nu cunoaștem de la ce biserică provin de fapt. Întrucât icoana de hram este cea cu reprezentarea Schimbării la Față, este obligatoriu ca grupul de icoane să provină dintr-o biserică cu acest hram. Deoarece Bisericanii are hramul Bunavestire, iar Pângărații cel al Sfântului Dumitru, este exclus ca cele patru icoane să provină dintr-una din cele două mânăstiri. În schimb, atât Biserica Vânători, cât și cea din Văleni, ambele au hramul Schimbarea la Față. Biserica fostei Mânăstiri Vânători, ctitorie a voievodului Alexandru Lăpușneanu (1552-1561; 1563-1568), fiind pomenită într-un document din anul 1560, se presupune că a fost clădită în jurul acestui an[43]. Biserica fostei Mânăstiri Văleni se consideră că a fost clădită de Petru Șchiopul (1574-1577; 1578-1579; 1582-1591)[44], însă pe frumosul pomelnic al Vălenilor, făcut de Ieremia Movilă (1595-1600; 1600-1606), șirul ctitorilor bisericii începe cu Petru Rareș și Alexandru Lăpușneanu. Și, cu toate că sub repictările existente pe pomelnic se întrevede cu claritate anul 7082 (1573-1574)[45], care a dus la datarea bisericii, se poate presupune că acest an indică numai refacerea, ea existând încă din timpul primului ctitor pomenit – Petru Rareș. Astfel, s-ar părea că problema provenienței icoanelor împărătești din Muzeul Mânăstirii Văratec este elucidată. Intervin însă dimensiunile lor (lățimea 71 cm), care – împreună cu spațiile ce trebuiau lăsate pentru ușa împărătească (cca 1 m) și a cel puțin unei uși diaconești (cca 1 m), precum și a colonetelor din tâmplă pentru încadrarea și susținerea icoanelor (cca 80 cm) – ar fi necesitat un spațiu de aproape 6 m lățime pentru amplasarea tâmplei, lucru cu totul imposibil la micile biserici de lemn din Vânători sau Văleni. De altfel, ne-au parvenit alte patru icoane împărătești de la Văleni și Vânători, dintre care una se află încă în tâmpla actuală a bisericii de la Vânători, iar restul la Mitropolia Moldovei – Iași, și despre care vom avea prilejul să discutăm mai jos, a căror lățime este de aproximativ 30 cm.

Astfel, cele patru icoane împărătești din Muzeul Mânăstirii Văratec pot fi datate în *epoca lui Petru Rareș* numai pe temeiul analizei stilistice și tehnice, analiză ce ne permite să le atribuim chiar primei domnii a voievodului (1527-1538).

Alte patru icoane împărătești – *Iisus Pantocrator* (*il. 136, cat. 68*), *Maica Domnului Hodighitria* (*il. 137, cat. 69*), *Arhanghelul Mihail* (*il. 138, cat. 70*) și *Adormirea Maicii Domnului* (*il. 139, cat. 71*), astăzi expuse în pronaosul Bisericii Mânăstirii Humor (jud. Suceava), care provin, fără îndoială, din tâmpla veche a acestui lăcaș (1530), ctitorie a lui Toader Bubuiog, marele logofăt al lui Petru Rareș, completează profilul artistic al epocii. Dacă la icoanele împărătești de la Văratec dominanta o constituie armonia blândă a figurilor și căldura învăluitoare a coloritului viu, în icoanele de la Humor dominanta constă în monumentalitatea maiestuoasă a personajelor, fără a le lipsi chipurile de lirismul creației moldovenești, și o gamă cromatică mai reținută. În icoanele de la Văratec doar nimburile sunt în relief



133. *Iisus Pantocrator* (cat. 65)
sec. XVI, prima jumătate
Muzeul Mânăstirii Văratec
(jud. Neamț)



134. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria* (cat. 66)
sec. XVI
Muzeul Mânăstirii Văratec
(jud. Neamț)









135. *Schimbarea la Față* (cat. 67)
sec. XVI
Muzeul Mânăstirii Văratec
(jud. Neamț)

136. *Iisus Pantocrator* (cat. 68)
sec. XVI, prima jumătate
Biserica Mânăstirii Humor
(jud. Suceava)

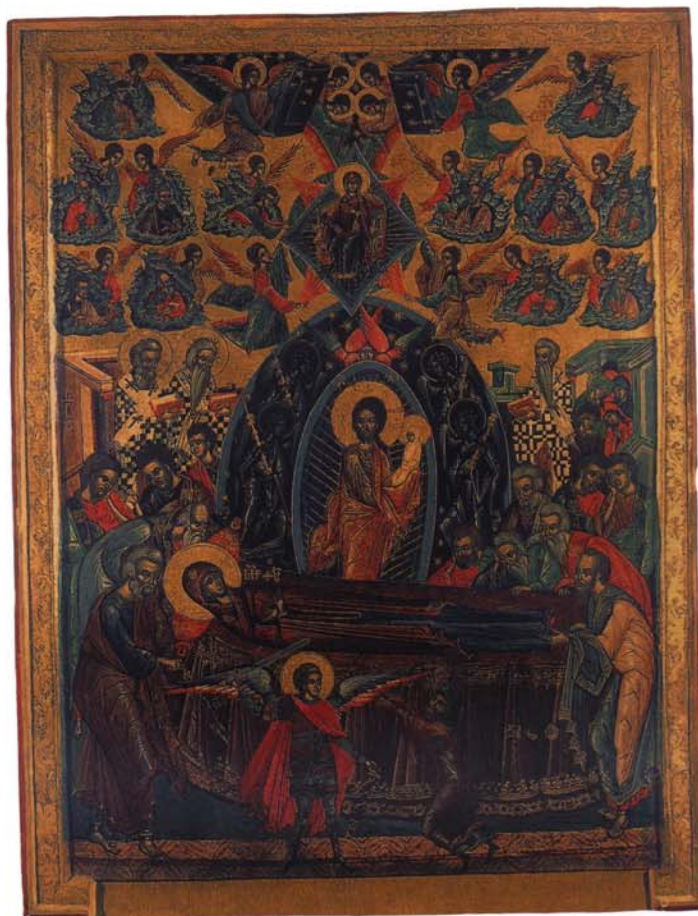
137. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria* (cat. 69)
sec. XVI, prima jumătate
Biserica Mânăstirii Humor
(jud. Suceava)

138. *Sfântul Arhanghel Mihail* (cat. 70)
sec. XVI, prima jumătate
Biserica Mânăstirii Humor
(jud. Suceava)

ornamentat, iar în cazul celor de la Humor acest tip de decorațiune se extinde și în nava icoanelor, acoperind-o cu ornamente vegetale în relief plat, de inspirație renascentistă. Până nu de mult, aceste remarcabile icoane au fost considerate, datorită tocmai ornamentului în relief, ca fiind de la sfârșitul secolului al XVI-lea[46] sau, în alte cazuri, din secolul al XV-lea[47], sub influența legendei după care ar fi provenit din Mânăstirea Humorul Vechi, ctitorită la începutul secolului al XV-lea în timpul lui Alexandru cel Bun, și ale cărei ruine se văd și astăzi la intrare în sat. Ni se pare inexplicabil faptul că cercetătorii le-au atribuit unor epoci atât de diferite și îndepărtate și nu s-au gândit la cea mai verosimilă – epoca lui Petru Rareș –, cu atât mai mult cu cât există numeroase analogii ce duc până la identitate cu pictura murală din gropnița Bisericii lui Teodor Bubuiog. Dar în acest caz nu este necesar să zăbovim asupra argumentelor de ordin stilistic, deoarece, de curând, au fost publicate, de către harnicul cercetător clujean Marius Porumb, icoanele *Maica Domnului Hodighitria (il. 229)* și *Sfântul Nicolae (il. 233)*, din Biserica de lemn din satul Urisiu de Jos, județul Mureș[48]. Fiind atât de apropiate din punct de vedere compozițional, tehnic, stilistic și formal de pictura moldovenească din epoca lui Petru Rareș, M. Porumb consideră că aceste icoane „au fost realizate probabil de un meșter călător prin Transilvania sau au fost comandate de nobilul român la vreuna din mânăstirile bucovinene unde ființau ateliere de iconari". Apropierea stilistică între icoanele din Urisiu de Jos și icoanele de la Humor, după cum a observat și autorul studiului pomenit, este izbitoare. De cea mai mare importanță pentru noi este faptul că pe ramele icoanelor, în partea de jos, se află inscripții: „Rugăciunea robului lui Dumnezeu pan Luca din Urisiu și a soției sale și a copiilor săi. La anul 7047 (1539), luna martie, zile 10". Existența anului de donație, la aceste două icoane, elimină eventualele dubii ce s-ar fi putut ivi cu privire la datarea icoanelor de la Humor numai în baza argumentelor stilistice și tehnice și atestă implicit, fără putință de tăgadă, pătrunderea în arta icoanelor atât a elementelor decorative renascentiste, cât și a nimburilor în relief ornamentat, încă în prima jumătate a veacului al XVI-lea, cu mult mai devreme decât s-a crezut până acum[49].

Fiind create pentru un comanditar de la vest de Carpați și păstrându-se timp de peste patru secole în biserica pentru care au fost destinate, precum și datorită unor particularități asupra cărora vom reveni, aceste două piese vor fi discutate în capitolul închinat icoanelor din Transilvania.

Două icoane reprezentându-i pe *Maica Domnului Hodighitria* și *Iisus Pantocrator*, complet repictate în ulei, se aflau, de asemenea, în pronaosul Bisericii Humor, și în prezent la laboratorul de restaurare de la Suceava. Pe măsură ce s-au îndepărtat repictările și se continuă restaurarea icoanei *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria* (*il. 140*), iese la iveală o foarte interesantă operă, cu numeroase probleme, atât din punct de vedere iconografic, cât și stilistic, și care presupune o atentă studiere. Mulțumim mult doamnei Cornelia Bordașiu, șefa laboratorului din Suceava, care se ocupă cu restaurarea icoanei, pentru trimiterea fotografiilor.





139. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 71)
sec. XVI, prima jumătate
Biserica Mânăstirii Humor
(jud. Suceava)

140. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
Provine de la Biserica Humorul Vechi, în restaurare la Laboratorul din Suceava



141. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
(cat. 72)
1549
Episcopia Romanului
(jud. Neamț)

Recenta *descoperire* a icoanei *Maica Domnului Hodighitria* (*il. 141, cat. 72*), aflată astăzi în colecția Episcopiei Romanului și Hușilor[50], este cu atât mai importantă cu cât, în afara valorii artistice, prin inscripția ce în traducere glăsuiește: „Ruga robului lui Dumnezeu pan Dan mare vistier și Doamnă sa Sofica. În anul 7057, luna aprilie 15" (1549), aduce în circuitul specialiștilor și publicului amator încă o operă din *epoca lui Petru Rareș*.

Prin concepție și realizare, această interesantă creație se încadrează în grupul stilistic format din icoanele de la Humor – unde marele vistiernic Dan este considerat un al doilea ctitor, chipul său de ctitor fiind zugrăvit pe peretele dintre naos și pronaos – și cele de la Urisiu de Jos, subliniind o dată în plus bogăția și varietatea picturii moldovenești din această perioadă. Destul de bine conservată, cu toate că timpul și-a lăsat amprenta, Hodighitria de la Roman este o reușită realizare plastică. Fără să tindă în expresie spre nuanța de blândețe visătoare a icoanelor de la Humor, fără să atingă severitatea clasică a expresiei și execuției icoanelor de la Urisiu de Jos cu care se înrudește mai strâns, Hodighitria marelui vistiernic Dan, în care Iisus copil se distinge printr-o remarcabilă realizare artistică, impresionează prin îmbinarea unor accente dramatice cu sobrietatea chipurilor.

În depozitul Mânăstirii Sucevița se află o icoană ce-l reprezintă pe *Iisus Pantocrator* (*il. 142, cat. 73*) care a aparținut bisericii din parohia Argel (com. Moldovița, jud. Suceava). Cu toate că a fost repictată grosolan la mijlocul secolului al XIX-lea, după cum indică inscripția, lucrarea, prin întreaga ei structură și decorație, de care nu s-a atins „restauratorul", se încadrează în mod indubitabil în grupul icoanelor mai sus discutate. Nimbul în relief ornamentat la rândul său cu decor vegetal în relief, câmpul icoanei ornat cu romburi marcate în relief ce au la mijloc ornamente florale, precum și întreaga concepție arhitecturală a ornamenticii și în special cea a coronamentului, o plasează între icoanele de la Urisiu de Jos și *Maica Domnului Hodighitria* de la Roman.

Din aceeași familie stilistică face parte și icoana *Cuvioasa Paraschiva* (*il. 143, cat. 74*), din colecția Muzeului Național de Artă, considerată a fi din prima jumătate a veacului al XVII-lea[51]. Datarea acestei interesante lucrări s-a făcut numai după locul de proveniență – Biserica din Dărmănești (jud. Neamț) – și ornamentele florale în relief, apreciate pe atunci a fi caracteristicile veacului al XVII-lea, fără o analiză aprofundată a concepției și stilului.

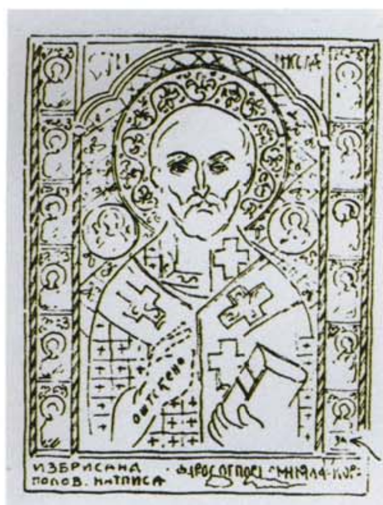
Analizând punerea în pagină, proporțiile și tipologia, desenul și cromatica, concepția și realizarea ornamentului floral în relief – anacronice pentru pictura moldovenească din veacul al XVII-lea – era dificil să admitem datarea propusă, dar neavând analogii sigure pentru propunerea unei datări cu un veac mai devreme, opera continua să fie considerată din secolul al XVII-lea. Acum însă, după publicarea unor icoane datate prin inscripții, ca cele de la Urisiu de Jos (1539) sau cea din colecția episcopală a Romanului (1549), cu care lucrarea noastră are numeroase analogii, a devenit posibilă plasarea *Cuvioasei Paraschiva* în epoca al cărui context cultural-artistic i-a dat naștere.





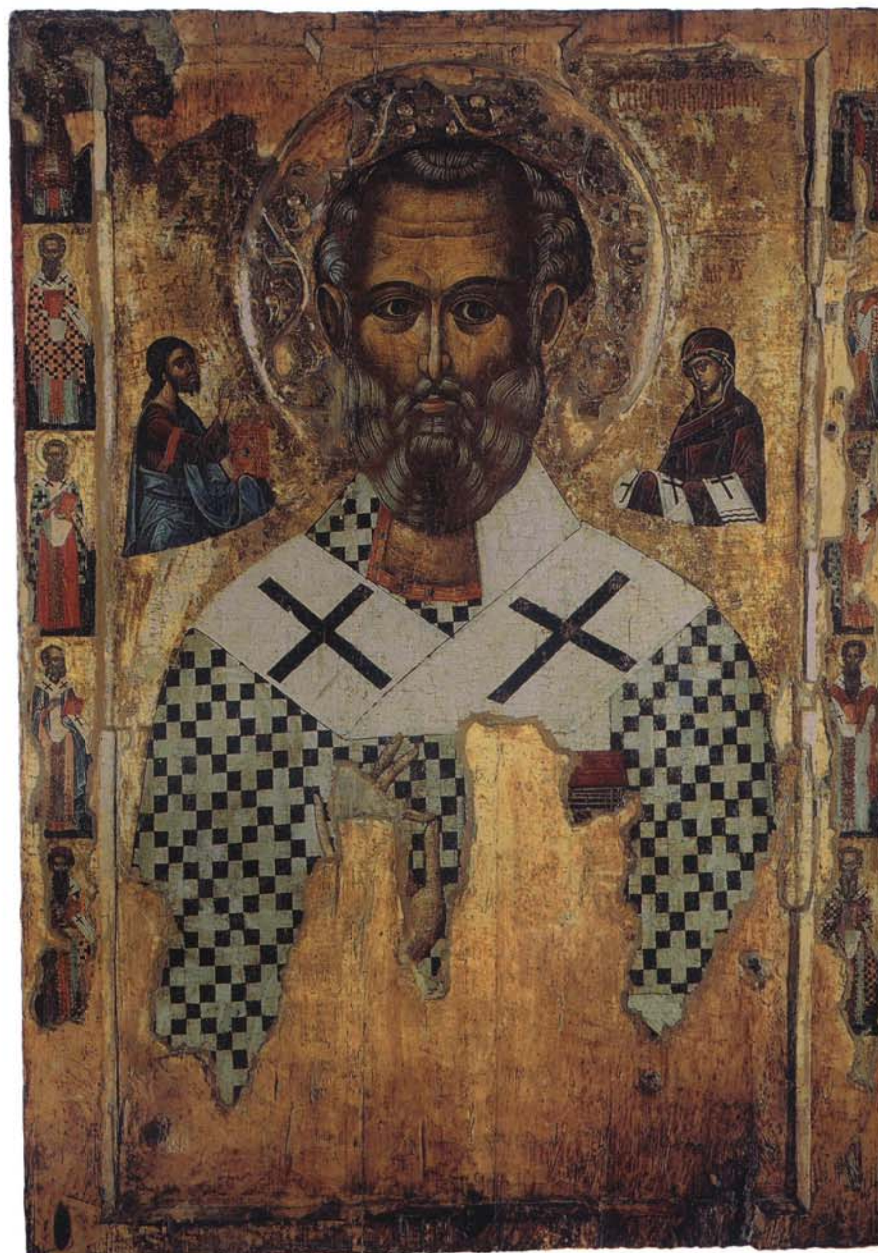
142. *Iisus Pantocrator* (cat. 73)
mijlocul sec. XVI
Mânăstirea Sucevița
(jud. Suceava)

143. *Cuvioasa Paraschiva* (cat. 74)
mijlocul sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București









144. *Sfântul Nicolae*
1539-1540
Biserica Maica Domnului
Istanbul
(*desen* după Alexander Deroko, *Icoane din Constantinopol*)

145. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
Biserica Maica Domnului
Istanbul
(*desen* după Alexander Deroko, *Icoane din Constantinopol*)

146. *Iisus Pantocrator*
Biserica Maica Domnului
Istanbul
(*desen* după Alexander Deroko, *Icoane din Constantinopol*)

147. *Sfântul Nicolae* (cat. 75)
sec. XVI
Stamatello Cotronas?
Muzeul Mânăstirii Văratec
(jud. Neamț)

Astfel, repertoriul ornamentelor florale și spiritul în care a fost realizat este cel renascentist, ce poate fi asemuit cu cel din icoanele de la Humor, nefiind însă realizat în *méplat*, ci într-un relief cu suprafața puțin modelată, nuanțată. Colonetele în spirală cu capiteluri și baze vegetale sunt identice cu cele din icoanele de la Urisiu de Jos și Episcopia Romanului. Tratarea părții superioare a icoanei este și ea inspirată din lucrările mai sus pomenite, amplificând și complicând însă caracterul decorativ.

Tipologia, finețea rafinată și severitatea chipului prelung al cuvioasei, precum și ale celor doi sfinți Teodori din partea superioară, al căror amplasament constituie parcă un accident în concepția ansamblului, desenul de o mare delicatețe pe care îl surprindem în special în realizarea fețelor și mâinilor, cromatica sobră, dominată de violaceul stins al maforionului sfintei, cu accente de roșu aprins la veșmintele sfinților, întreaga atmosferă pe care o degajă icoana *Cuvioasa Paraschiva* sunt într-o strânsă legătură cu grupul de opere amintite din *epoca lui Petru Rareș* și mai cu seamă cu *Hodighitria* de la Roman, din anul 1549, permițându-ne să propunem datarea icoanei *Cuvioasa Paraschiva* cu al cincilea deceniu al veacului al XVI-lea.

Nu putem omite, din prezentarea icoanelor din epoca lui Petru Rareș, un grup de trei icoane legate stilistic în mod evident de icoanele mai sus amintite de la Urisiu de Jos, Roman și Argel. Aceste trei icoane, care se mai aflau în toamna anului 1953 în Biserica Maica Domnului din Constantinopol de lângă Poarta Belgradului, având inscripții parțial dispărute, dar păstrând parțial anul...**3** (1539-1540) pe icoana ce-l reprezintă pe *Sfântul Nicolae*, au fost publicate de Alexander Deroko[52]. În afara descrierii pieselor, autorul publică și desenele lor, pe care le reproducem (*il. 144-146*).

Atât din descriere, cât și după desene, ținând cont de lipsa de analogii stilistice cu icoanele sârbești de epocă, le putem atribui unui pictor moldovean din epoca lui Petru Rareș, voievod care, după cum se știe, avea numeroase interese politice în capitala Imperiului Otoman, în special în această perioadă când negocia revenirea sa la tronul Moldovei, și care a fost un donator plin de generozitate în Orientul ortodox.

Tot epocii lui Petru Rareș, poate celei de a doua sa domnii, îi poate fi atribuită eleganta icoană *Maica Domnului Hodighitria*, de la Mânăstirea Secu (jud. Neamț). De curând restaurată, dar insuficient cercetată, de sub ferecătura de argint din secolul al XIX-lea, care acoperă ornamentul floral în relief aurit al fondului și veșmintele, astăzi ne apar două chipuri cu trăsături pline de finețe și căldură lăuntrică, atât de caracteristice Moldovei veacului al XVI-lea.

Sfârșitului epocii lui Petru Rareș îi atribuim frumoasele icoane împărătești *Sfântul Nicolae* (*il. 147, cat. 75*) și *Arhanghelii Mihail și Gavriil* (*il. 148, cat. 76*), ce se aflau până nu demult la Mânăstirea Râșca (jud. Suceava), iar astăzi în Muzeul Mânăstirii Văratec. Aceste interesante icoane, ce de curând au fost restaurate, sunt datate cu perseverență cu secolul al XV-lea[53], fără a se aduce motivele care ar justifica-o, cu toată că încă I. D. Ștefănescu, care le publică pentru întâia oară, a observat asemănarea dintre icoana ce-l reprezintă pe Sf. Nicolae și pictura murală din interiorul Bisericii de la Râșca[54], dar consideră că



148. *Arhanghelii Mihail și Gavriil* (cat. 76)
sec. XVI, cca 1552
Stamatello Cotronas?
Muzeul Mânăstirii Văratec
(jud. Neamț)

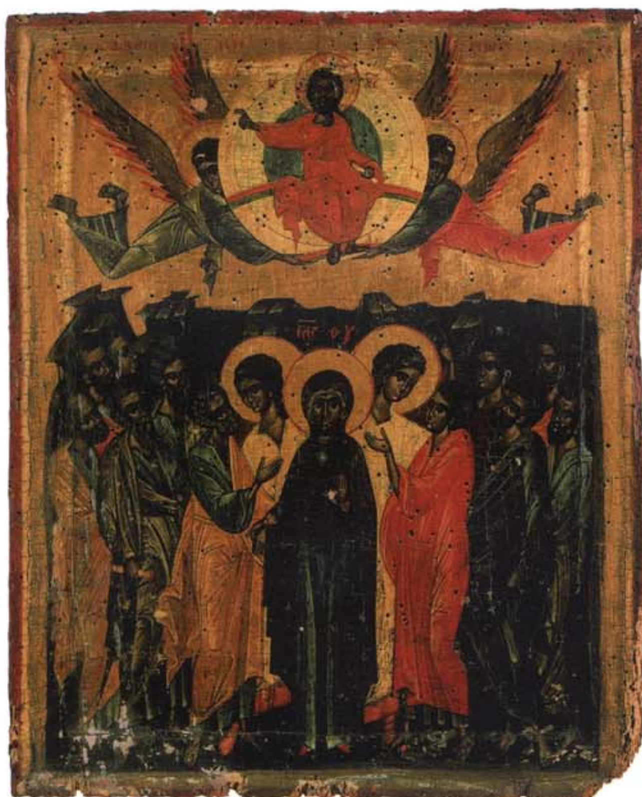


149. *Sfântul Nicolae* (fragment)
1552, pictură murală
Stamatello Cotronas
Proscomidia Bisericii Mari
Mânăstirea Râșca
(jud. Suceava)





150. *Cruce pictată pe ambele fețe* (cat. 77)
avers: *Iisus Pantocrator*
revers: *Sfântul Gheorghe*
sec. XVI
Biserica din Văleni-Piatra Neamț
(jud. Neamț)



151. *Înălțarea Domnului* (cat. 78)
jumătatea sec. XVI
Muzeul Mânăstirii Bistrița
(jud. Neamț)



152. *Plângerea lui Iisus (Pietà)* (cat. 7
jumătatea sec. XVI
Muzeul Mânăstirii Bistrița
(jud. Neamț)

pictura murală este o *replică* a icoanei ce putea fi chiar din secolul al XIV-lea conform tradiției, sau poate din secolul al XV-lea[55]. Este greu de crezut ca un ansamblu de pictură murală – căci asemănarea izbitoare dintre Sfântul Nicolae din icoană și cel din pictura murală nu sunt singurele analogii ce se pot face, ele putând fi extinse – să fi putut fi influențat atât de puternic de două icoane oricât de venerate ar fi fost ele, mai cu seamă că șantierul de pictură era condus de un pictor cu personalitate artistică formată, de origine greacă – Stamatello Cotronas din Zante[56]. În afara analogiilor frapante cu pictura murală de la Mânăstirea Râșca, ar trebui să atragem atenția asupra faptului că Schitul Bogdănești, de unde conform tradiției ar fi provenit icoanele, avea hramul Ioan Bogoslavul și deci una dintre cele patru icoane împărătești, dintre care două în mod obligatoriu trebuiau să fie *Iisus Hristos* și *Maica Domnului*, ar fi trebuit să-l reprezinte pe apostolul preferat. Pe de altă parte, se știe că Biserica Mânăstirii Râșca are hramul Sfântul Nicolae și deci, ținând seama și de apropierile de ordin tipologic și stilistic, este firesc să datăm icoanele cu cca 1552, an în care s-a zugrăvit biserica căreia, după toate probabilitățile, i-au fost destinate inițial (*il. 149*).

Acestui mijloc de veac i se pot atribui, pe temeiuri stilistice și tehnice, mai multe icoane care provin de la Schitul Văleni, precum *Crucea pictată* pe ambele fețe (*il. 150, cat. 77*), ce se mai află la Văleni, *Înălțarea Domnului* (*il. 151, cat. 78*), *Plângerea (Pietà)* (*il 152, cat. 79*) și *Învierea - Coborârea la Iad* (*il. 153, cat. 80*), toate trei aflate astăzi la Muzeul Mânăstirii Bistrița-Neamț. Lucrări de o înaltă ținută artistică și tehnică, apropiate ca iconografie, tipologie, desen și colorit de icoanele împărătești din Muzeul Mânăstirii Văratec – de care ne-am ocupat –, ele constituie o etapă stilistică de trecere spre un alt grup de icoane, care provin tot de la schiturile Văleni și Vânători.

Icoanele cunoscute ca provenind din aceste biserici pot fi împărțite, în linii mari, după viziune, stil și tehnică, în mai multe grupuri. În afară de cele atribuite epocii lui Petru Rareș și care au fost discutate mai sus, se conturează cu destulă precizie grupul format din icoanele împărătești pe care le bănuim a fi aparținut inițial tâmplei Bisericii Văleni-Piatra Neamț. *Iisus Pantocrator* (*il. 154, cat. 81*), *Maica Domnului cu Pruncul* (*il. 155, cat. 82*) și *Schimbarea la Față* (*il. 156, cat. 83*), care se află astăzi în Palatul Mitropolitan din Iași, precum și *Sfântul Nicolae* (*il. 157, cat. 84*) și *Ușile împărătești* (*il. 158, cat. 85*), transferate în 1984 din actuala tâmplă a Bisericii Vânători la Muzeul Mânăstirii Văratec. Acest grup, și în special icoanele împărătești, cu totul deosebite prin raportul nemaiîntâlnit al laturilor (95x27 cm), alungind formele și imprimând schemei compoziționale și figurilor o elansare ieșită din comun, are numeroase asemănări stilistice cu icoanele din epocă, dar în tratarea carnației și a veșmintelor se observă o mai mare rigiditate. Presupunând după dimensiuni, stil și tehnică că aceste icoane au făcut parte din prima tâmplă a Bisericii Vânători, propunem datarea lor în epoca primei domnii a lui Alexandru Lăpușneanu (1552-1561).

Un alt grup stilistic, mai numeros, format din *Ușile împărătești* de la Văleni și o serie de icoane de mici dimensiuni







153. *Învierea - Coborârea la Iad* (cat. 80)
sec. XVI, prima jumătate
Muzeul Mânăstirii Bistrița
(jud. Neamț)

154. *Iisus Pantocrator*
(cat. 81)
sec. XVI
Palatul Mitropolitan
Iași

155. *Maica Domnului cu Pruncul*
(cat. 82)
sec. XVI
Palatul Mitropolitan
Iași





156. Schimbarea la Față (cat. 83)
sec. XVI
Palatul Mitropolitan
Iași

157. *Sfântul Nicolae* (cat. 84)
sec. XVI
Muzeul Mânăstirii Văratec
(jud. Neamț)

(cca 35 x 25 cm), în marea majoritate repictate grosolan la începutul veacului nostru cu vopsea de ulei[57], permițând totuși pe alocuri să se întrevadă pictura originală, este astăzi răspândit în mai multe colecții. Ne referim la următoarele piese: ***Proorocul Ilie hrănit de corb*** (*il. 159, cat. 86*), o icoană cu iconografie similară aflându-se și la Mânăstirea Dionisiu de la Athos, unde, după cum se știe, Alexandru Lăpușneanu donează un iconostas și mai multe icoane; icoana cu dublă față: avers: ***Soborul Cuvioaselor și Dreptelor***, revers: ***Soborul Arhanghelilor*** (*il. 160, 161, cat. 87*) din Biserica Văleni, având repictată numai rama, ea prezentând numeroase analogii tipologice și stilistice în pictura murală din pronaosul bisericilor din secolul al XVI-lea; ***Învierea - Coborârea la Iad, Botezul Domnului*** și ***Întâmpinarea Domnului***, repictate rudimentar, din Muzeul Mânăstirii Văratec; ***Coborârea Sfântului Duh***, repictată, și ***Cuvioasa Parascbiva*** (*il. 162, cat. 88*), bine conservată, din colecția Mânăstirii Bistrița-Neamț; ***Iisus tronând***, ce se află la Biserica din Vânători-Piatra și care probabil a făcut parte din cinul Deisis al tâmplei. Din punct de vedere stilistic și tehnic toate aceste icoane prezintă particularități care ne permit plasarea lor, în timp, imediat după cele din grupul mai sus discutat și înaintea celor ce prin viziune și tehnică se apropie de pictura pomelnicelor de la Văleni și Sucevița, adică de finele veacului al XVI-lea sau începutul celui următor, și propunem datarea lor în perioada anilor de domnie ai lui Petru Șchiopul (1574-1591).

Mai apropiate de pictura pomelnicilor amintite, dar având numeroase asemănări stilistice și tehnice cu icoanele de mai sus, și pe care le propunem spre datare cu intervalul 1595-1607 – anii de domnie ai lui Ieremia și Simeon Movilă –, sunt următoarele icoane: ***Aflarea capului Sfântului Ioan Botezătorul, Adormirea Maicii Domnului, Sfântul Gheorghe, Prezentarea la Templu, Soborul Arhanghelilor***, repictate grosolan, și ***Tronul Hetimasiei*** (*il. 163, cat. 89*), temă atât de rar întâlnită în pictura de icoane, toate din Muzeul Mânăstirii Văratec, și ***Rugul arzând*** (*il. 164, 311, cat. 90*) din Muzeul Mânăstirii Agapia.

Ținem să subliniem că atât datarea, cât și gruparea icoanelor sunt date în linii generale, fără a avea posibilitatea aici de a prezenta cu această ocazie și alte argumente, păstrând rezerva cuvenită până la o cercetare mai aprofundată, după înlăturarea repictărilor și punerea în valoare a picturii originale de către restauratori competenți. Am prezentat această ipoteză de lucru doar pentru a constitui un punct de plecare ce va facilita, sperăm, cercetările viitoare.

Însă pictura de icoane din Moldova veacurilor al XV-lea și al XVI-lea nu cunoaște numai o evoluție lină, dar evidentă, de la o viziune monumentală, ca în cazul icoanei ***Soborul Cuvioaselor și Dreptelor*** de la Agapia (*il. 132*), la una miniaturală, lipsită de monumentalitate, ca aceea a prăznicarelor din tâmpla Moldoviței (1593); de la o concepție sintetică, ca în icoana ***Înălțarea Domnului*** de la Bistrița (*il. 151*), la una narativă, ca în cazul icoanei ***Rugul arzând*** (*il. 164*); de la vigoarea bărbătească, ca în icoana ***Sfântul Nicolae*** de la Râșca (*il. 147*), ce se află astăzi în Văratec, la eleganța ce frizează efeminarea, ca în cazul ***Sfântului Gheorghe*** de la Bistrița-Neamț (*il. 170*);



158. *Bunavestire - Uși împărătești* (cat. 85)
sec. XVI
Muzeul Mânăstirii Văratec
(jud. Neamț)









159. *Proorocul Ilie* (cat. 86)
sec. XVI, a doua jumătate
Biserica Văleni-Piatra Neamț
(jud. Neamț)

160-161. *Icoană dublă față* (cat. 87)
avers: *Soborul Cuvioaselor și Dreptelor*
revers: *Soborul Sfinților Arhangheli*
sec. XVI, a doua jumătate
Parohia Văleni-Piatra Neamț
(jud. Neamț)

162. *Cuvioasa Paraschiva* (cat. 88)
sec. XVI, a doua jumătate
Muzeul Mănăstirii Bistrița
(jud. Neamț)

de la o tratare suculentă și nervoasă a chipurilor, ca în *Soborul Cuvioaselor și Dreptelor* de la Agapia, la una uscată și convențională, ca în icoana cu aceeași temă de la Văleni-Piatra (*il. 160*), – evoluție ce ar putea să apară după expunerea privind icoanele provenite de la Văleni și Vânători.

Ca și în alte părți, și în Moldova, paralel cu un proces evident de adaptare treptată a artei la spiritul epocii – care începând cu a doua jumătate a veacului XVI nu mai avea nici pe departe acele înalte năzuinți, idealul devenind acum, în țara adesea dezbinată, evitarea pe cale diplomatică a unei dominații și exploatări și mai mari din partea otomanilor –, surprindem adesea în arta iconarilor moldoveni puternice legături cu trecutul, datorate preferinței fie pentru o temă iconografică dată, fie datorită unor concepții de atelier sau ale unui meșter legat mai puternic de tradiții și mai puțin permeabil la ambianța artistică a vremii, ca în cazul atelierelor mânăstirești.

Înainte însă de a continua prezentarea icoanelor moldovenești din această jumătate de veac, considerăm că, pentru o mai bună înțelegere a fenomenului, atât în epocile precedente cât și în cele următoare, este necesar să ne oprim puțin atenția asupra problemei evoluției tâmplei în Moldova, evoluție care a avut înrâurire, dacă nu sub aspect calitativ, în mod cert sub aspect cantitativ, asupra picturii de icoane. Și, cu toate că problema se mai află în studiu, ne permitem, în baza datelor existente, să o reluăm pe scurt.

Spre deosebire de Țara Românească, unde prima tâmplă datată (în afară de cea donată de Neagoe Basarab Mânăstirii Kruședol – Iugoslavia) se cunoaște de la mijlocul secolului al XVII-lea, comandată de Matei Basarab și mitropolitul Ștefan I pentru Biserica Sfântul Dumitru din Craiova, astăzi la Schitul Crasna (jud. Gorj), în Moldova, cea mai veche tâmplă, cea din Biserica Mânăstirii Humor (*il. 165*), datează, conform inscripției, din anii 1588-1590, fiind făurită în timpul lui Petru Șchiopul și al mitropolitului Gheorghe Movilă[58]. Această tâmplă, care mai păstrează până astăzi frumoase icoane din cinul *Deisis*, împreună cu cea de la Moldovița din anul 1596[59], păstrată și ea doar parțial, reprezintă tipul evoluat, așa-numitul iconostas înalt care, în afara icoanelor împărătești, mai cuprinde: cinul praznicelor, cel al Deisisului și cel al proorocilor, fiind încununat de o Răstignire cu Molenii.

Cu toate că problema tâmplei a fost abordată succint în capitolul introductiv, este necesar să precizăm, în special în cazul artei moldovenești, unde pătrund unele influențe rusești mai de timpuriu, că tâmpla moldovenească, contrar celor crezute până acum, nu a fost influențată, până către mijlocul secolului al XVII-lea, direct de cea rusească. Dovada cea mai bună, în sprijinul afirmației, este însăși *ordinea plasării frizelor* (cinurilor), atât de importantă în explicarea teologică a rostului tâmplei. Dacă în iconostasul rusesc, deasupra icoanelor locale (la noi împărătești) se află cinul Deisis, iar deasupra lui principalele praznice ale bisericii, la noi, ca și în Grecia, prin intermediul căreia ne vine tâmpla evoluată, imediat deasupra icoanelor împărătești este așezată friza cu praznicele și abia peste acest cin vine Deisisul, nucleul ideologic central al tâmplei.

Tâmplele de la Humor, Voroneț sau Moldovița reprezintă tipul de tâmplă evoluată ajunsă la cristalizarea sa în arta moldovenească,



163. *Tronul Hetimasiei* (cat. 89)
sfârșitul sec. XVI
Muzeul Mânăstirii Văratec
(jud. Neamț)



164. *Rugul arzând* (cat. 90)
sfârșitul sec. XVI
Muzeul Mânăstirii Agapia
(jud. Neamț)



165. *Tâmpla Bisericii Mânăstirea Humor*
(fragment)
1588-1590
Mânăstirea Humor
(jud. Suceava)

166. *Bunavestire - Uși împărătești* (cat. 91)
sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București



167. *Iisus Pantocrator* (*Iisus Psihosostris*)
(cat. 92)
sec. XVI, cca 1570-1580
Muzeul Național de Artă al României
București

Avem acum prilejul de a compara și surprinde schimbările intervenite în viziunea și stilul icoanelor, comparând această lucrare cu *Ușile împărătești* de la Biserica din Vânători-Piatra (*il. 158*), mai vechi numai cu aproximativ două decenii.

O altă icoană, din această perioadă, cu însușiri artistice deosebite, la care este necesar să ne referim deoarece oglindește poate în cel mai înalt grad măiestria și rafinamentul pe care le-au atins iconarii moldoveni, după o îndelungată perioadă pe care am putea-o numi clasică, este frumosul *Iisus Pantocrator* (*il. 167, cat. 92*), din colecția Muzeului Național de Artă. Intrat de curând în circuitul interesului istoricilor de artă medievală românească, acest Pantocrator nu s-a bucurat încă de atenția ce pe drept i se cuvine. Icoana *Iisus Pantocrator* face parte din acea categorie de opere de artă care, la fel ca Sucevița numită atât de plastic de Paul Henry „testamentul artei clasice moldovenești", reprezintă un punct culminant, un apogeu, după care urmează inevitabilul declin. Acest ultim „cântec al lebedei", de o eleganță rafinată, este impregnat de o tristețe profundă, cu atât mai răscolitoare cu cât este lipsită de ostentație. Elementele stilistice, cum ar fi decorul floral din navă, întâlnit adesea în epocă pe ferecături, atât în Moldova, cât în special în Țara Românească, dispoziția luminilor și tratarea carnației, baghetele răsucite specifice acestui veac, precum și alte date ce vor constitui obiectul unui studiu special închinat icoanelor din această perioadă ne permit datarea acestei remarcabile opere de artă cu ultimul sfert al veacului al XVI-lea (cca 1570-1580).

Din punct de vedere iconografic, imaginea lui Iisus se încadrează în tipul Pantocratorului. Considerăm însă, că datorită spiritului în care este realizat, care nu are nimic comun cu neînduplecatul Atotțiitor ce judecă cu dreaptă severitate sufletele la Judecata de Apoi, chipul său cu oval frumos, cu priviri senine și pătrunzătoare, pline de generoasă înțelegere și indulgență, inspiră un sentiment ce-l apropie mult, identificându-l chiar cu tipul *Psihosostris* – salvator de suflete.

Tot acestei perioade, mai precis din jurul anului 1596, îi aparțin icoanele împărătești de la Pângărați, și de la Bistrița-Neamț, atribuite zugravilor Ion și Sofronie care au executat pictura Mânăstirii Sucevița[64]. Frumoase, dar fără să atingă forța de expresie a nobilelor sentimente din *Iisus Psihosostris*, de la Muzeul Național de Artă, acest grup de icoane format din *Iisus Pantocrator tronând* (*il. 168, cat. 93*), *Maica Domnului Nikopoia* (aducătoare de victorie) (*il. 169, cat. 94*), aflate în Biserica fostei Mânăstiri Pângărați, și *Sfântul Gheorghe* (*il. 170, cat. 95*), din colecția Mânăstirii Bistrița-Neamț, sunt atât de puternic înrudite cu concepția, stilul și tipologia personajelor din picturile murale ale Suceviței, încât au permis să se presupună că au fost zugrăvite de aceiași meșteri care au împodobit cu picturi această renumită biserică.

Aceleiași viziuni artistice îi aparține și delicata icoană *Sfinții Constantin și Elena* (*il. 171, cat. 96*) din Muzeul Văratec, al cărei fond de aur este din păcate repictat.

Acest moment de cumpănă între veacuri este bogat în icoane ce poartă amprenta unor caractere stilistice diferite, putându-i-se conferi pe drept denumirea de epocă a căutărilor.





168. *Iisus Pantocrator tronând* (cat. 93)
cca 1596
Zugravi Ion și Sofronie
Biserica Mânăstirii Pângărați
(jud. Neamț)

169. *Maica Domnului cu Pruncul - Nikopoia* (cat. 94)
cca 1596
Zugravi Ion și Sofronie
Biserica Mânăstirii Pângărați
(jud. Neamț)



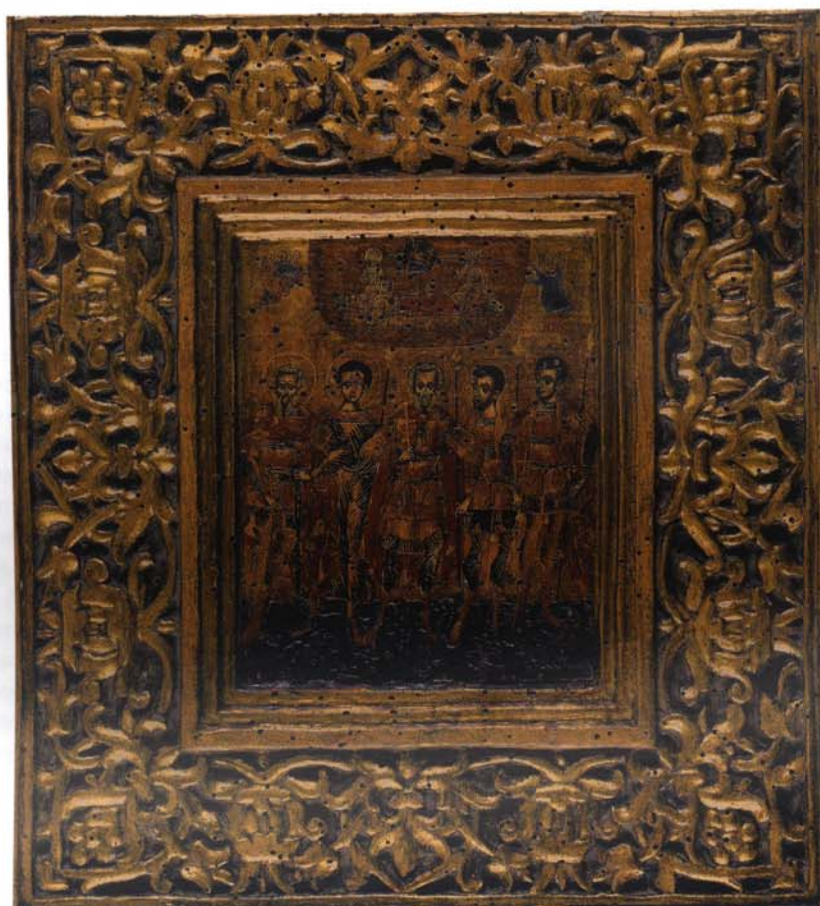
170. *Sfântul Gheorghe* (cat. 95)
cca 1596
Zugravi Ion și Sofronie
Biserica Mânăstirii Bistrița
(jud. Neamț)



171. *Sfinții Constantin și Elena* (cat. 96)
sec. XVI-XVII
Muzeul Mânăstirii Văratec
(jud. Neamț)







172. *Pomelnicul de la Biserica din Văleni*
sfârșitul sec. XVI- începutul sec. XVII
detaliu
Biserica din Văleni-Piatra Neamț
(jud. Neamț)

173. *Pomelnicul de la Mânăstirea Sucevița*
sfârșitul sec. XVI- începutul sec. XVII
detaliu
Muzeul Mânăstirii Sucevița
(jud. Suceava)

174. *Cinci Sfinți Martiri* (cat. 97)
sfârșitul sec. XVI- începutul sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București





175. *Maica Domnului cu Pruncul – Eleusa* (cat. 98)
începutul sec. XVII
Muzeul Mânăstirii Bistrița
(jud. Neamț)

176. *Alungarea din Rai* (cat. 99)
1612
Biserica din Văleni-Piatra Neamț
(jud. Neamț)

Spre deosebire de Țara Românească unde se pot surprinde două mari curente, dintre care unul urmează mai fidel tradiția, iar celălalt este mai receptiv înnoirilor, în Moldova suntem martorii unei deschideri mai largi spre tendințele înnoitoare, ilustrate printr-un număr mai mare de viziuni și concepții artistice în pictura de icoane și de un conservatorism mai puțin pronunțat.

Din icoanele păstrate în număr destul de mare din această perioadă, care mai vădit sau mai puțin evident aparțin unor anumite grupuri stilistice, vom încerca, în măsura posibilităților, în cele ce urmează, să descifrăm și să delimităm, în linii mari, principalele tendințe din pictura vremii.

Un grup l-ar putea constitui pictura din partea superioară a pomelnicelor de la Biserica din Văleni (*il. 172*) și din Muzeul Mânăstirii Sucevița donate de Ieremia Movilă (*il. 173*), prăznicarele cu dublă față, foarte deteriorate, ce-i reprezintă pe *Proorocul Ilie* și *Doi sfinți părinți*, *Decapitarea lui Ioan Botezătorul* și *Doi sfinți militari*, *Învierea lui Lazăr* și *Schimbarea la Față* și *Înălțarea Sfintei Cruci* (reversul și-a pierdut pictura), tot din Muzeul Suceviței, și *Cinci sfinți martiri* (*il. 174, cat. 97*) din colecția Muzeului Național de Artă.

Acest prim grup se caracterizează prin concepția miniaturală și tratarea extrem de îngrijită a scenelor, prin grafismul accentuat și uscat al desenului fin, prin siluete elansate cărora li se imprimă o mișcare unduioasă, cu capete mici și rotunde cu expresii convenționale, prin folosirea unei foițe fine de aur de bună calitate, atât pentru fond cât și pentru veșminte, având prețiozitatea unei bijuterii. La acest grup de icoane avem prilejul să surprindem pentru prima oară pătrunderea unei influențe a icoanelor rusești, reprezentată prin așa-numita *Școală Stroganov*, icoane ce aveau mare căutare în acea epocă.

O altă tendință, caracterizată prin contrastul dintre severitatea chipurilor personajelor tratate în brunuri și bogăția ornamentului în relief aurit ce conferă icoanelor un aspect de fast, este ilustrată de icoane ca: *Maica Domnului Eleusa* (*il. 175, cat. 98*), din colecția Mânăstirii Bistrița-Neamț, sau *Iisus Pantocrator* din tâmpla Bisericii Ruda-Bârsești (jud. Vâlcea), despre care s-a pomenit în capitolul precedent (*il. 54*).

Icoanele care par să continuie tradițiile și concepția atelierului care a produs *Tronul Hetimasiei* (*il. 163*) din Muzeul Mânăstirii Văratec și *Rugul arzând* (*il. 164*) de la Agapia, despre care s-a pomenit mai sus, formează un grup stilistic aparte, constituit din icoane ca *Alungarea din Rai* (*il. 176, cat. 99*) și *Trădarea lui Iuda* (*il. 177, cat. 100*) de la Biserica Văleni-Piatra Neamț, *Intrarea în Ierusalim* (*il. 178, cat. 101*) și *Învierea lui Lazăr* (*il. 179, cat. 102*), aparținând Muzeului din Câmpulung Moldovenesc, expuse un timp în Muzeul Mânăstirii Moldovița, precum și *Înălțarea Crucii* (*il. 180, cat. 103*) din colecția Mânăstirii Bistrița-Neamț.

Specific acestui grup de icoane sunt compozițiile cu personaje numeroase, prezentate adesea, poate sub influența picturii murale, în poziții neobișnuite, neîntâlnite în iconografia tradițională a icoanelor – ca în *Alungarea din Rai*, în care apare și scena *Apostolul Petru cu Drepții la poarta Raiului* –, tratarea

sobră a figurilor, în veșmintele cărora aurul, dispărut aproape complet, începe să fie înlocuit cu fonduri de ocru, diferite nuanțe de roșu, aducând o notă de modestie, ca la icoana *Înălțarea Sfintei Cruci*, sau, mai rar, de albastru. Se observă și o oarecare rigiditate, atât în tratarea mișcării și a drapajelor, cât și în aceea a chipurilor. Aceste trăsături se datorează, pe de o parte, înrâuririi artei populare, iar pe de alta lipsei de resurse materiale, evidentă în calitatea mai scăzută a culorilor folosite și lipsa aurului.

Importanța acestor icoane crește datorită faptului că două dintre ele, cu inscripții de donație și data executării lor, *Alungarea din Rai* (1612)[65] și *Înălțarea Sfintei Cruci* (1613)[66], dată ce poate fi extinsă și asupra altor icoane din aceeași perioadă, ne fac cunoscut numele unui zugrav – Gligore – și reprezintă o etapă în care unele influențe populare încep să pătrundă în pictura de icoane de școală.

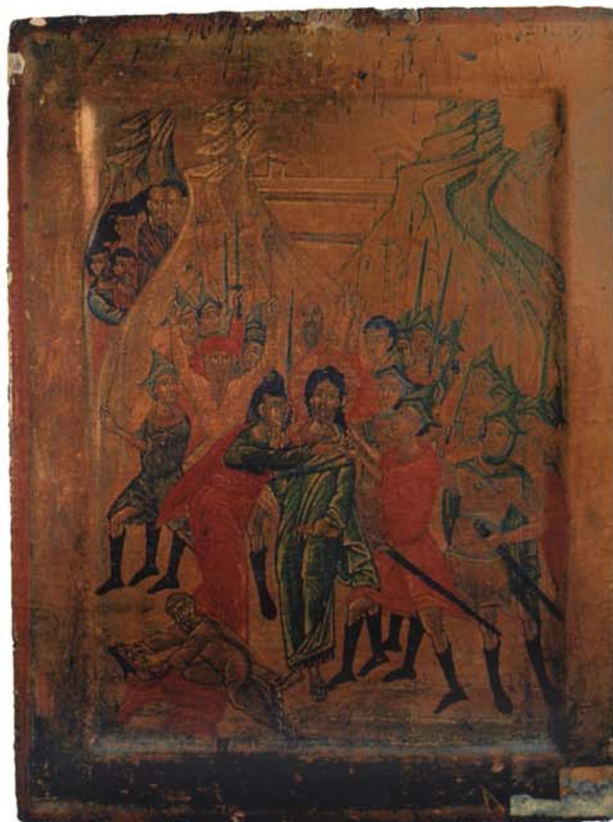
Acestei etape de tranziție i se poate alătura impresionanta și expresiva icoană a *Hodighitriei de la Pângărați* (*il. 181, cat. 104*), din Muzeul Național de Artă, și *Înălțarea Domnului* (*il. 182, cat. 105*), din colecția Mânăstirii Bistrița, precum și *Coborârea de pe Cruce* (*il. 183, cat. 106*) din Muzeul Mânăstirii Văratec.

Nu putem trece mai departe fără să ne oprim o clipă atenția asupra icoanei *Maica Domnului* de la Pângărați, care a impresionat și impresionează prin unicitatea sa.

Monumentală, nu datorită dimensiunilor sale, ci prin întreaga sa concepție, *Hodighitria de la Pângărați* este opera unui artist dotat cu o mare forță de expresie și de o largă și adâncă respirație. Fără să se oprească la amănunte nesemnificative, cu linii ferme, sintetice și largi, el reușește într-o manieră pregnant personală să creeze și să dea naștere unui simbol de o mare sugestivitate. Linii drepte și unghiuri ascuțite, puternic accentuate, ce creează un sentiment de stabilitate și forță, brăzdează în diagonală maforionul pe piept și braț, în timp ce la cap numai câteva linii curbe, tot atât de accentuate, sugerează o atmosferă cu totul diferită – calmă, potolită –, creând un context nou pentru o percepere mai adâncă a expresiei feței. Atât gestul mâinii, cât și ritmul diagonal al liniilor ne invită cu insistență să ne îndreptăm ochii asupra Pruncului. Contextul pe care-l pregătește aici artistul este diferit, supunându-se expresiei lui Iisus și simbolului al cărui purtător este. Himationul lui este acoperit cu linii aurii, însă fără a fi subliniate, sugerând subtil imaterialul.

Culoarea, care ocupă un rol important în compoziție, îi conferă, în același timp, o strălucire și o semnificație deosebite, astfel opera este departe de a fi un desen colorat cum s-ar putea presupune din cauza contururilor precise ce se detașează net, subliniat, de pe fondul de aur. Folosind o gamă foarte restrânsă, cu pete de culoare savant distribuite, artistul a realizat o operă de amplă și profundă sonoritate cromatică. Culorile surde, adânci, ca brunul-violaceu, sau albastrul pastelat – care uneori ne pare verde din cauza vernului gălbui – sunt animate, înviate de petele de roșu aprins sau de suprafața strălucitoare a foiței de aur.

Chipul lui Iisus, ce se detașează de pe fondul de aur al nimbului, cu privirea senină pierdută în depărtare, este construit asimetric. Fața de copil cu o expresie de maturitate, gestul sigur și calm





177. *Trădarea lui Iuda* (cat. 100)
1612-1613
Biserica din Văleni-Piatra Neamț
(jud. Neamț)

178. *Intrarea în Ierusalim* (*Duminica Floriilor*) (cat. 101)
începutul sec. XVII
Muzeul Arta Lemnului
Câmpulung Moldovenesc





179. *Învierea lui Lazăr* (cat. 102)
începutul sec. XVII
Muzeul Arta Lemnului
Câmpulung Moldovenesc

180. *Înălțarea Crucii* (cat. 103)
1613
Gligore Zugravul
Muzeul Mânăstirii Bistrița
(jud. Neamț)

al mâinii drepte care binecuvântează, această paradoxală îmbinare te provoacă și te obligă la meditație.

Seninătatea detașată pe care o degajă întreaga figură a Pruncului, subliniată de mâinile imateriale ale Maicii Domnului, formează un contrast cu chipul Ei, animat de sentimente profund umane. Izolată și accentuată discret, dar evident de tivul roșu al maforismului și de albastrul bonetei, fața Fecioarei este incontestabil centrul psihologic al întregii compoziții. Trăsăturile aspre ale feței, cu contraste puternice, sunt animate de sentimente grave, adânci. O durere sfâșietoare, prin resemnarea cu care este trăită, se citește în ochii mamei ce privește în direcția Copilului, dar nu spre El, ci undeva indefinit de departe, spre viitorul său pe care-l presimte tragic. Parcă n-am mai fi în fața unei abstracțiuni, în fața unui simbol. Avem înaintea ochilor un *portret psihologic*, o tulburătoare imagine a unui chip de mare tragism, cu atât mai răscolitoare, cu cât este exprimată fără grandilocvență și emfază.

Unui atelier legat de trecut prin tradiții mai puternic înrădăcinate, dar fără resurse materiale suficiente și permeabil la influențele epocii, îi putem atribui icoanele *Trei Sfinți Părinți* (*il. 184, cat. 107*), din Muzeul Național de Artă, *Sfinții Trei Ierarhi* de la Mânăstirea Agapia (*il. 185, cat. 108*) sau icoanele împărătești din fosta Mânăstire Vizantea (jud. Vrancea), azi la Muzeul Național de Artă, dintre care se distinge interesanta, prin iconografie și realizare, icoană *Sfânta Treime* sau, după cum indică inscripția, *Înălțarea Crucii* (*il. 186, cat. 109*), care împreună cu *Iisus Pantocrator* (*il. 187*) au făcut de bună seamă parte din icoanele împărătești ale acestei ctitorii a Movileștilor.

Icoana *Iisus Pantocrator* (*il. 188, cat. 110*), din Muzeul Mânăstirii Agapia, constituie dovada existenței, în primul sfert al secolului al XVII-lea, a unor ateliere care păstrau cu strictețe vechile tradiții. Atât prin tehnică, cât și în special prin viziune, icoana ar fi putut fi datată cu secolul al XVI-lea, dacă nu s-ar fi păstrat parțial inscripția de pe rama de jos în care se spune că mitropolitul Anastasie (Crimca) al Sucevei este donatorul ei, anul donației fiind pierdut o dată cu degradarea picturii în zona inscripției[67]. Judecând după expresia chipului lui Iisus și cele ale apostolilor de pe lateralele ramei, cât și după coloritul icoanei, se poate presupune că a fost executată într-un atelier mânăstiresc, rupt de tumultul vieții cotidiene.

Alături de icoana donată de mitropolitul-artist, creator a nenumărate miniaturi ce-i împodobeau manuscrisele, ar trebui amintit un alt *Pantocrator* (*il. 189*) monumental, neobișnuit de viguros pentru epoca în care a fost creat, în care deslușim spiritul sever al ascetismului monahal, îmbinat cu elemente mai lumești, icoană care se află în Muzeul Mânăstirii Neamț.

Un ultim grup de icoane pe care considerăm necesar să-l discutăm în acest context, cu toate că din el fac parte și piese din secolul al XVI-lea, este cel al icoanelor cu fondul de culoare roșie.

Rar, dar totuși întâlnite încă din secolele XIV-XV în pictura de icoane din Bizanț, Novgorod sau Macedonia, în țările române, icoane cu fondul roșu s-au pictat, uneori, în Moldova și Transilvania. După datele de care dispunem, nu suntem încă în măsură să delimităm zona[68] sau zonele din Moldova unde au fost

pictate aceste icoane și nici să stabilim sursa de inspirație sau influență. Ne vom limita aici doar la semnalarea acestui interesant fenomen: acoperirea fondului icoanelor cu culoare roșie de diferite nuanțe și intensități, în loc de foiță de aur, sau ocru, care încerca să-l imite cu timiditate. Fondul roșu are o puternică înrâurire asupra aspectului general al icoanei, conferindu-i adesea o cu totul altă expresie, frizând straniul. Și dacă folosirea fondului albastru în icoanele din Țara Românească a veacului al XVIII-lea ar putea fi motivată prin influența picturii murale și justificată prin sugerarea cerului, uneori chiar înstelat, culorii roșii nu-i găsim deocamdată o explicație.

Din punct de vedere iconografic, stilistic și tehnic, icoanele cu fondul roșu, pe care am avut posibilitatea să le cercetăm, aparțin unor epoci stilistice diferite destul de bine conturate, ceea ce a permis datarea lor aproximativă. Astfel icoana *Maica Domnului cu Pruncul - Milostiva de la Stamatinești*, din secolul al XVI-lea (*il. 190, cat. 111*), numită după biserica din Focșani, în care a fost descoperită, dar a cărei proveniență nu se cunoaște, astăzi aflată la Muzeul Național de Artă, este o remarcabilă realizare artistică în care se întrezăresc ecouri ale artei bizantine, precum și la icoana *Maica Domnului Hodighitria* (*il. 191, cat. 112*), din Muzeul Patriarhiei Române din București, a cărei iconografie, tipologie, realizare a carnației principalelor personaje, caracterul motivelor florale în relief de pe nimburile aurite, și ele în relief, ne îndreptățesc s-o atribuim ultimului sfert al veacului al XVI-lea. Icoanele *Înălțarea Domnului* (*il. 192, cat. 113*) și *Sfântul Gheorghe* (*il. 193, cat. 114*), din Muzeul Național de Artă, probabil realizate de același zugrav, tot cu fond roșu, le putem atribui primei jumătăți a secolului următor. La începutul veacului al XVII-lea a fost, probabil, executată și icoana cu fondul roșu *Sfinții Trei Ierarhi* (*il. 185*) din Muzeul Mânăstirii Agapia, care fără a atinge finețea execuției icoanei *Trei Sfinți Părinți* (*il. 184*), pe fond de aur, din Muzeul Național de Artă – ambele pomenite mai sus – este strâns înrudită cu aceasta din urmă.

Asupra interesantei icoane a *Cuvioasei Parascbiva* (*il. 194*) din colecția Muzeului Național de Artă, date fiind tipologia, expresia și tehnica în care a fost executată, este mai dificil să ne pronunțăm, dar o prezentăm aici numai datorită interesului artistic pe care-l suscită și a problemelor ce le ridică. Fără să se cunoască proveniența sa, se poate pune sub semnul întrebării chiar tradiționala ei atribuire școlii moldovenești de pictură, și din cauza lemnului exotic (cedru sau chiparos) de esență foarte tare, pe care a fost pictată, nefolosit după știința noastră de zugravii moldoveni. Judecând după aspectul său general – cum ar fi nimbul în relief ornat floral, dispoziția și natura blicurilor –, această icoană ar putea fi încadrată în perioada de la sfârșitul secolului XVI, având apropieri cu icoana *Maica Domnului de la Pângărați* (*il. 181*), dar în ciuda acestor particularități nu credem că a fost creată în spațiul spiritual românesc.

În perioada care cuprinde cam patru decenii de la mijlocul veacului al XVII-lea, pe care ne-am obișnuit s-o numim *Epoca lui Vasile Lupu*, după lunga și strălucitoarea în ambiții, adesea neîmplinite, domnie a ctitorului Bisericii Trei Ierarhi din Iași, pictura de icoane își urmează cursul, având ca sursă viziunea despre care s-a discutat mai sus.





181. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria* (cat. 104)
începutul sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București

182. *Înălțarea Domnului* (cat. 105)
sec. XVI-XVII
Muzeul Mânăstirii Bistrița
(jud. Neamț)









183. *Coborârea de pe Cruce* (cat. 106)
începutul sec. XVII
Muzeul Mânăstirii Văratec
(jud. Neamț)

184. *Trei Sfinți Părinți* (cat. 107)
sec. XVII, prima jumătate
Muzeul Național de Artă al României
București

185. *Sfinții Trei Ierarhi* (cat. 108)
sec. XVII
Muzeul Mânăstirii Agapia
(jud. Neamț)

186. *Înălțarea Sfintei Cruci* (cat. 109)
începutul sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București









187. *Iisus Pantocrator*
începutul sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București

188. *Iisus Pantocrator* (cat. 110)
sec. XVII, prima jumătate
Muzeul Mănăstirii Agapia
(jud. Neamț)

189. *Iisus Pantocrator*
sec. XVII
Muzeul Mănăstirii Neamț
(jud. Neamț)

190. *Maica Domnului cu Pruncul - Milostiv*
(cat. 111)
mijlocul sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București









191. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria* (cat. 112)
sec. XVI
Muzeul Patriarhiei Române
Mânăstirea Antim
București

192. *Înălțarea Domnului* (cat. 113)
sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București

193. *Sfântul Gheorghe omorând balaurul* (cat. 114)
sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București

194. *Cuvioasa Paraschiva*
sfârșitul sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București



195. *Pomelnicul Mânăstirii Moldovița* (triptic) (cat. 115)
închis
1644
Muzeul Mânăstirii Moldovița







196. *Pomelnicul Mânăstirii Moldovița* (triptic) (cat. 115)
deschis
1644
Muzeul Mânăstirii Moldovița

197. *Pomelnicul Mânăstirii Moldovița* (triptic)
detaliu: *Tabloul votiv*

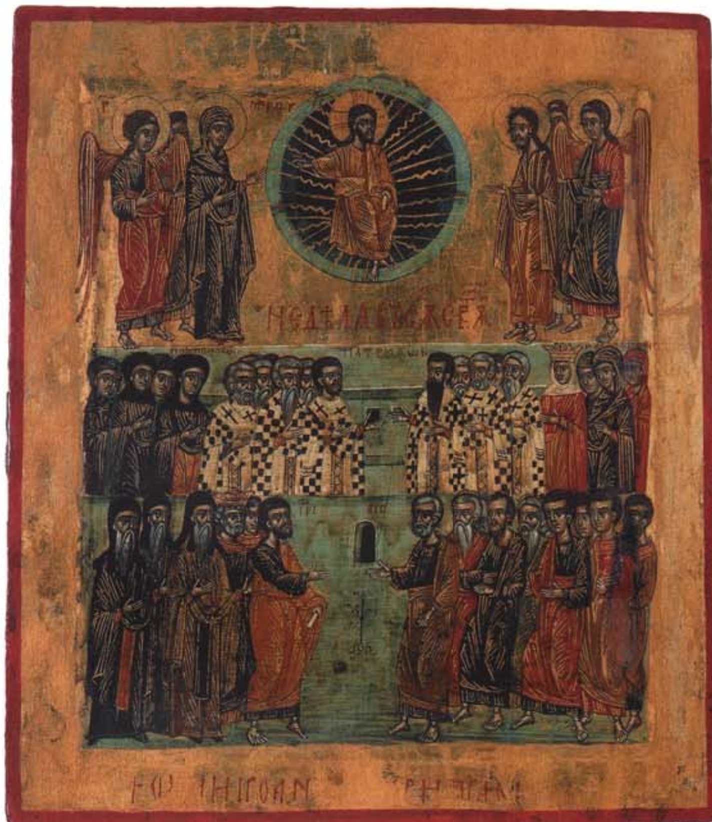
198. *Pomelnicul Mânăstirii Moldovița* (triptic)
detaliu: *Scena Raiului din Judecata de Apoi*

Această epocă de efervescență culturală românească – când Grigore Ureche, primul dintre marii cronicari ai Moldovei, redactează *Letopisețul* în care afirmă că „de la Râm ne tragem, și cu ale lor cuvinte ni-s amestecate"[69], când mitropolitul Varlaam traduce și tipărește *Cazania*, contribuind la unificarea limbii tuturor românilor, când se tipărește *Pravila lui Vasile Lupu*, primul cod de legi în limba română, când pe lângă Mânăstirea Trei Ierarhi funcționează școala și tiparnița ce a răspândit în toate țările române limba și legea scrisă – a fost în același timp mai permeabilă ca oricând influențelor din afară. Acest aparent paradox se explică prin conjunctura economică și social-politică în care se afla Moldova. Decăderea economică se datora, pe de o parte, pretențiilor tot mai mari ale Imperiului Otoman în declin, iar pe de altă parte, frământărilor interne; voievozii, ce se succedau cu repeziciune în scaunul domnesc, neputând, cu rare excepții, să asigure continuitatea politică și redresarea economică. Pe plan extern sunt importante de subliniat legăturile tot mai frecvente cu Kievul, al cărui mitropolit era Petru Movilă, fiul voievodului moldovean Simeon Movilă, iar apoi, în secolul al XVII-lea, cu Rusia, facilitate după unirea Ucrainei cu Rusia, după anul 1648, însă cu Rusia nu am avut graniță comună decât după anul 1792, cele cu Polonia devenind și mai strânse datorită intereselor economice, de securitate personală și de rudenie dintre boierii moldoveni, ai căror fii se duceau adesea la studii în Polonia, și nobilimea polonă. Legăturile intense cu Muntele Athos și în special cu Patriarhia din Constantinopol – asupra căreia Vasile Lupu va exercita o puternică influență și la al cărei scaun ecumenic va candida în anul 1639 Mitropolitul Varlaam –, prezența în Moldova a numeroși exponenți ai culturii și economiei puternicei comunități grecești din Fanar, precum și numeroasele călătorii ale înalților ierarhi din Orientul Apropiat și ale altor clerici greci la mânăstirile închinate în țările române, și după ajutoare la domnitori, toate acestea au înlesnit cunoașterea unor aspecte ale noilor curente ce frământau intelectualitatea greacă a timpului. Permanentele legături economice și culturale cu Transilvania și în special cu Țara Românească se intensifică în această perioadă și, făcând abstracție de conflictele dintre Matei Basarab și Vasile Lupu, soldate în defavoarea ambițiosului domn al Moldovei, se poate afirma că pe tărâm cultural și artistic ele nu au fost niciodată mai rodnice.

În această complicată și complexă situație a Moldovei de la mijlocul veacului al XVII-lea, care se va prelungi și în cel următor, nu s-a ivit nici pe departe răgazul de a se clarifica și cristaliza tendințele din arta moldovenească, și mai ales în pictura de icoane, ce se conturaseră încă de la sfârșitul secolului al XVI-lea. În cele ce urmează, fără a intra în amănunte, vom încerca să surprindem tendințele, să distingem grupuri stilistice conturate, care au contribuit la alcătuirea profilului artistic al acestei lungi perioade.

În primul rând să urmărim cum au evoluat unele dintre grupurile stilistice pe care am încercat să le surprindem la cumpăna veacurilor.

Comparând, spre exemplu, pictura celor șase scene de pe prețiosul *Pomelnic-triptic cu donator* al Mânăstirii Moldovița, din anul 1644 (*il. 195-198, cat. 115*), a celor păstrate pe tetrapodul fostei Mânăstiri Humor, din anul 1643,

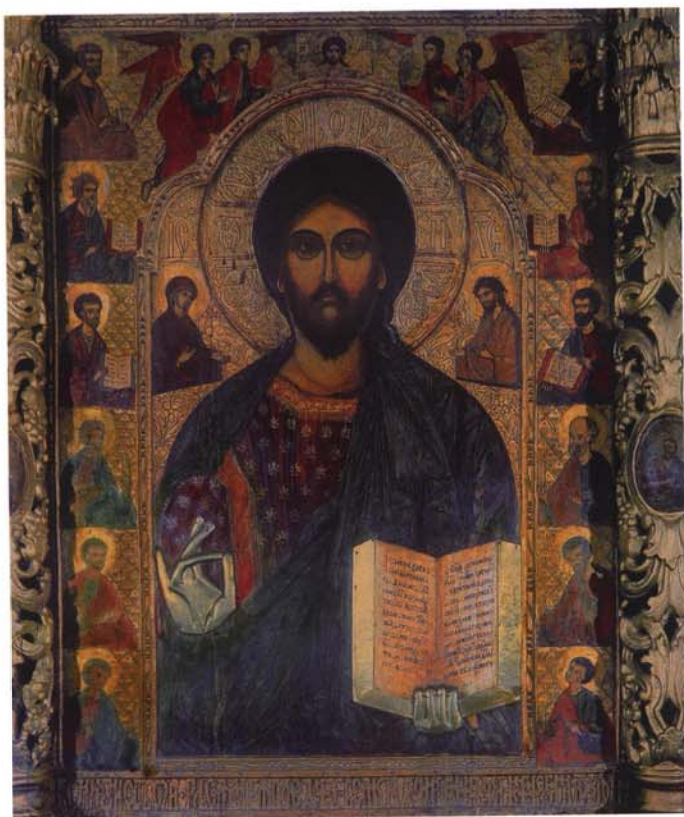




199. *Duminica Tuturor Sfinților* (cat. 116)
sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București

200. *Bunavestire*
sec. XVII, a doua jumătate
Muzeul Mânăstirii Golia
Iași





201. *Sfinții Teodor Tiron și Teodor Stratilat* (cat. 117)
1665-1666
Grigorie din Bierilești
Biserica Sfinții Teodori
Iași

202. *Iisus Pantocrator* (cat. 118)
1665
Zugrav Grigorie din Bierilești
Biserica Sfinții Teodori
Iași

interesanta icoană ***Duminica Tuturor Sfinților*** (*il 199, cat. 116*), din Muzeul Național de Artă, sau icoanele din tâmpla paraclisului de la Mânăstirea Dobrovăț (jud. Iași), precum și cele șase prăznicare din Biserica de lemn Sfântul Gheorghe din Scheia (jud. Iași) (*il. 200*) – astăzi atât tâmpla de la Dobrovăț, cât și icoanele din Scheia sunt expuse în Muzeul din Biserica Golia, din Iași –, cu icoanele de la finele veacului al XVI și începutul celui următor, cum ar fi cele de concepție miniaturală, observăm că se păstrează aceeași tipologie a personajelor, aceleași proporții ale figurilor. În același timp, surprindem însă aspecte noi. Astfel, cu toate asemănările existente, remarcăm că ele nu sunt o urmare, o consecință firească și logică a unuia sau a altuia dintre grupurile stilistice pomenite la vreme, ci o contopire. Surprindem în ele atât acuratețea tehnică, grafismul și prețiozitatea din grupul stilistic reprezentat de pictura pomelnicului și a prăznicarelor duble de la Mânăstirea Sucevița, atât tipologia din grupul reprezentat de icoanele: ***Alungarea din Rai*** (*il. 176*), din anul 1612, și ***Trădarea lui Iuda*** (*il. 177*) de la Văleni, cât și coloritul din grupul: ***Rugul arzând*** (*il. 164*) de la Mânăstirea Agapia, sau ***Tronul Hetimasiei*** (*il. 163*) de la Mânăstirea Văratec. Cu toate analogiile de amănunt, viziunea în care au fost create este deosebită. Concepția în tratarea spațiului și a compoziției, cât și tehnica execuției sunt diferite. Avem în față opere ale căror autori închid spațiile în perimetre cât mai restrânse, iar în cazul în care iconografia impune un număr mic de personaje, spațiul neutru ce trebuia să înconjoare personajele este ocupat de arhitecturi sau munți stilizați, ca în cazul *Înălțării* de pe pomelnicul-triptic de la Moldovița, unde scena pare că se desfășoară în fața unei peșteri. Iar scena votivă cu intercesor și cea cu Patriarhii în Rai, din același pomelnic, par a fi copii miniaturizate la propriu, și remarcabile prin unicitatea lor, după știința noastră în pictura de icoane, și la figurat ale motivelor respective din pictura murală din secolele al XV-lea și al XVI-lea, care, desigur, constituia încă de pe atunci un model de admirație și studiu.

Aceeași fugă de spațiu neutru, dar prin alte mijloace, o remarcăm și la alt grup stilistic care se continua și el, poate chiar mai consecvent. Ne referim la grupul format din icoane cu fondul ornamentat cu elemente florale, în relief aurit, precum în icoanele ***Iisus Pantocrator*** și ***Trei Ierarhi***, din colecția Mitropoliei Moldovei de la Iași, sau icoanele împărătești din tâmpla Bisericii Sfinții Teodori din Iași[70] – ***Iisus Pantocrator*** (*il. 202, cat 118*), ***Sfinții Teodori*** (*il. 201, cat. 117*) și ***Maica Domnului Hodighitria*** (*il. 203*) – și de la Biserica Sfinții Voievozi din Rădeana (jud. Bacău), a cărei tâmplă a fost pictată în anul 1652 de Silvan Zugravul și donată, conform frumoaselor inscripții realizate în *méplat*, în lemnul icoanelor, de Solomon Bârlădeanu – mare vornic – și pictate de „nedestoinicul Zugrav Grigorie din Bierilești", în anul 1665[71].

Am văzut că, încă din prima jumătate a secolului al XVI-lea, în Moldova apar icoane al căror fond era ornamentat cu motive florale în relief aurit. Dacă, însă cu mai bine de un veac în urmă, aceste ornamente constituiau numai un fundal cu funcții strict decorative și neutre, de pe care se detașau parcă mai pregnant monumentalele figuri, acum asistăm la participarea lor în compoziție sau la prefacerea

lor într-un motiv în sine. Tot acum expresia chipurilor devine mai umanizată și în același timp mai convențională, pierzând din forța simbolului și a mesajului ale căror purtătoare erau destinate a fi.

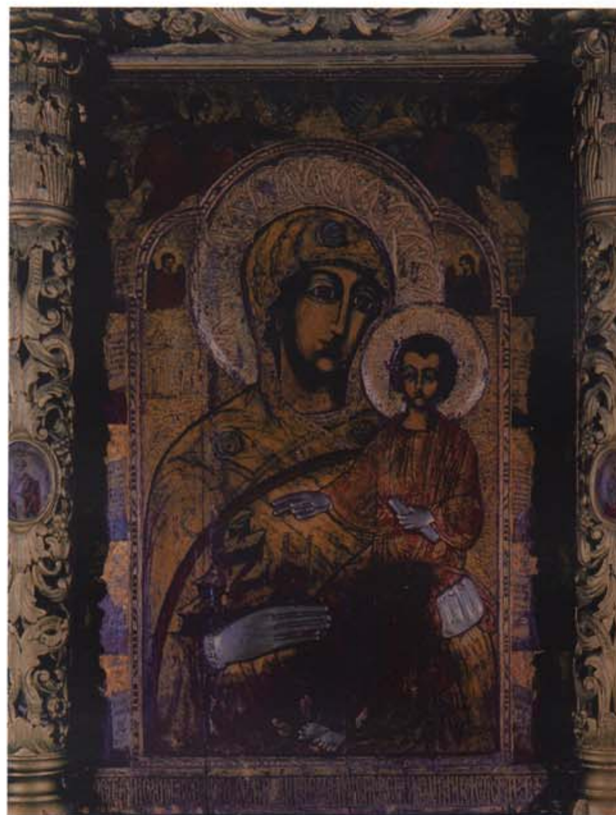
Credem că abia acum, la mijlocul veacului al XVII-lea, putem vorbi de o pătrundere mai puternică a influenței artei ruse în conceperea tâmplelor moldovenești, când apar în cinul Deisis icoane foarte înalte cu intercesori și apostoli în picioare, accentuându-se, astfel, și pe această cale, locul central pe care-l are această temă în economia iconostasului. Această influență pătrunde la noi pe două căi: direct din Rusia, o dată cu meșterii chemați să lucreze la decorarea cu pictură a Bisericii Trei Ierarhi din Iași și, indirect, prelucrată într-o viziune proprie, prin intermediul *Școlii din Lvov*. Dintre icoanele executate de elevi ai meșterilor ruși, sau, mai degrabă, judecând după viziune, tipologie și tehnică, chiar de pictori ruși, ni s-au păstrat acelea reprezentându-i pe Apostoli: Petru, Pavel, Ioan, *Marcu* (*il. 204*), Toma, Filip, *Andrei* (*il. 205*) și Simon, din colecția Mitropoliei Moldovei din Iași, astăzi la Muzeul Național de Artă, care au făcut parte din vechea tâmplă a Bisericii Mânăstirii Putna, căreia i-au fost dăruite cu ocazia uneia dintre refacerile ei radicale de către Vasile Lupu (1634-1653), Gheorghe Ștefan (1653-1658) sau Eustație Dabija (1661-1665). Aceste icoane păstrează din punct de vedere stilistic și tehnic trăsături ale picturii din secolul al XVI-lea.

Dar, dacă am pomenit icoanele împărătești din tâmpla Bisericii Rădeana (jud. Bacău), ce continuă tradiții mai vechi, este necesar să revenim la pictura acestei tâmple, acum când vom aborda pe scurt influențele rusești venite prin intermediul Poloniei. Tâmpla din Biserica Rădeana (1652), la care tradiția iconarilor moldoveni este mai pregnantă, cea din Muzeul Mânăstirii Neamț (*il. 206*) (1643) de „maler" Mariski sau Baraskie, precum și cea din Biserica Sfânta Paraschiva din Lvov, biserică refăcută din temelie și dotată de Vasile Lupu (1644), sunt opere ale unor pictori formați într-un atelier sau școală în care s-au întâlnit influențele artei ruse cu cele venite din arta occidentală, de la primii preluându-se iconografia proprie Bisericii ortodoxe, de la cealaltă, factura în care au fost realizate.

Desigur, ar mai fi numeroase exemple de icoane care ar putea ilustra una sau alta dintre tendințele picturii de icoane din epoca lui Vasile Lupu, însă ne oprim aici, nu înainte de a semnala câteva interesante opere create în Moldova de meșteri greci sau sub puternica lor influență, cum este cazul icoanei *Sfântul Ioan Gură de Aur*, din Biserica Sfântul Sava din Iași.

Cum era de așteptat, influențele picturii de icoane din Țara Românească sunt mai evidente în Moldova la sfârșitul secolului al XVII-lea și la începutul celui următor, când *Arta Brâncovenească* a atins maturitatea și a căpătat notorietate.

Acum, la sfârșit de veac, apare mai deslușit în arta iconarilor moldoveni influența picturii din Țara Românească, ilustrată poate cel mai elocvent de fragmentele de tâmplă și icoane împărătești păstrate astăzi în Biserica de lemn Adormirea Maicii Domnului din Jigoreni (jud. Vaslui). Icoanele împărătești (*il. 207-210*) poartă anul realizării (1696), iar pe icoana de hram, în afara anului executării ei, 1695, se precizează că a fost făcută în zilele voievodului Constantin Duca (1693-1695; 1700-1703)[72].





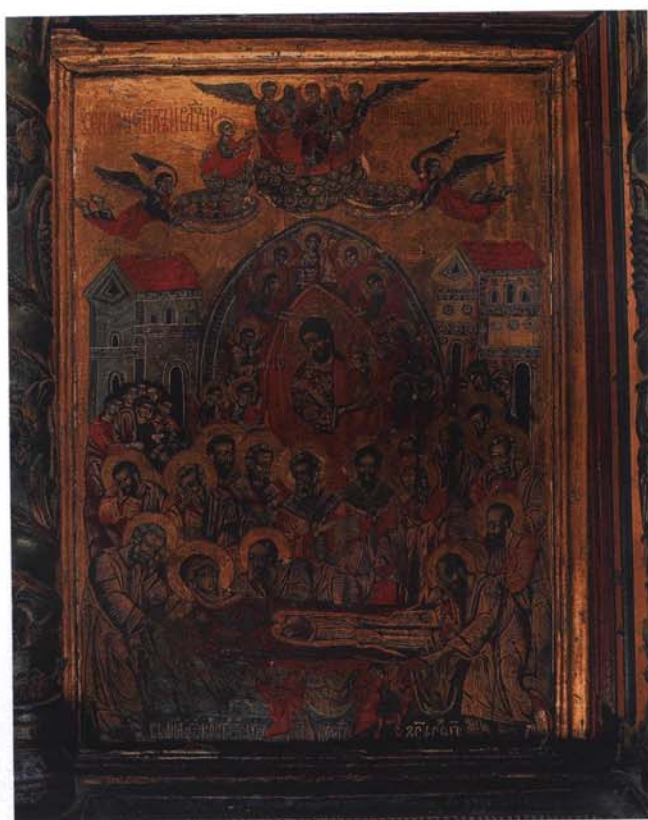


203. Maica Domnului cu Pruncul
1665
Zugrav Grigorie din Bierilești
Biserica Sfinții Teodori
Iași

204. *Sfântul Apostol Marcu*
jumătatea sec. XVII
Muzeul Național de Artă
al României
București

205. *Sfântul Apostol Andrei*
jumătatea sec. XVII
Muzeul Național de Artă
al României
București







206. *Tâmpla lui* maler *Mariski (Bariskie)*
1643
Muzeul Mănăstirii Neamț
(jud. Neamț)

207. *Adormirea Maicii Domnului*
1695
Biserica Adormirea Maicii Domnului
Jigoreni (jud. Vaslui)

208. *Iisus Pantocrator*
1696
Biserica Adormirea Maicii Domnului
Jigoreni (jud. Vaslui)

În biserică se mai află șapte praznicare cu dublă față, precum și două icoane – ***Arhanghelul Mihail*** și ***Sfântul Nicolae*** – realizate într-o factură apropiată de aceea a icoanei de hram. Impresionantă este pictura frizelor ***Deisis*** și praznicare din tâmpla (121 x 500 cm) fixată între naos și pronaos, care datează și ea din acea perioadă și seamănă atât de mult cu cele făcute în Țara Românească în epoca brâncovenească, încât putem presupune, fără a greși prea mult, că a fost făcută de un meșter muntean (*il. 211-222, cat. 119*). Cu toate că legenda și unii cercetători cred că aceste icoane și candelabrul de lemn cu iconițe suspendate au fost aduse din Schitul Cetate[73], argumentele nu sunt destul de convingătoare deoarece schitul amintit datează abia de la finele veacului al XVIII-lea[74] sau începutul celui de al XIX-lea și avea hramul Sfânta Treime, a cărui icoană ar trebui s-o găsim între cele patru icoane împărătești existente.

La Biserica Sfântul Lazăr din Iași se mai păstrează câteva icoane din ctitoria lui Mihai Racoviță (1703-1705; 1707-1709; 1716-1726) din prima sa domnie, dintre care amintim icoana de hram, ***Învierea lui Lazăr***, și ***Ioan Botezătorul Îngerul deșertului*** (*il. 223, cat. 120*) – cea din urmă la Muzeul Național de Artă – realizate în spiritul bogatelor icoane brâncovenești cu influențe grecești.

Înzestrarea unor biserici în secolul al XVIII-lea cu icoane cu aspect fastuos, cu folosirea din abundență a foiței de aur, în care influențele muntenești se împleteau cu cele grecești, reprezentau donații domnești ale marilor boieri sau ale clerului înalt.

Dacă pictura de icoane din secolele precedente, după cum s-a mai spus, este insuficient cercetată, se poate afirma că veacul al XVIII-lea este puțin cunoscut, neconstituind o preocupare a istoricilor de artă medievală românească. Interesanta, dar extrem de complicata perioadă din istoria Moldovei a reflectat și în pictura de icoane starea de spirit a epocii, receptivă la împrumuturi, căutări și adaptări. Și dacă înainte vreme influențele străine erau absorbite în contact cu fondul tradițional, dând naștere unor opere originale ce reflectau puterea de creație, acum aceste forțe de asimilare și creație se fac mai puțin simțite. Elementele de împrumut sunt de foarte multe ori neînțelese, nefiltrate prin sensibilitatea artistului, ele rămânând stinghere. Dar întâlnim și opere de pictori străini de țară și de spiritul autohton, cum este cazul icoanelor împărătești din Biserica Sfântul Ilie din Suceava, unde icoanele din 1708 sunt semnate de Vasilii și Kiril Ulanov, sau cele din Biserica Sfântul Nicolae din Rădăuți, semnate de Kiril Ulanov și Alexei, meșteri cunoscuți ai atelierelor moscovite.

Dintre încercările de sinteză ale iconarilor moldoveni ni se par mai interesante cele din cinul Deisis, dintre care s-au păstrat câteva în Biserica lipovenească Adormirea Maicii Domnului din Iași, icoane de format mult alungit, în care zugravii autohtoni creează, sub influența puternică a artei populare, opere în care detectăm cu greu concepția rusească.

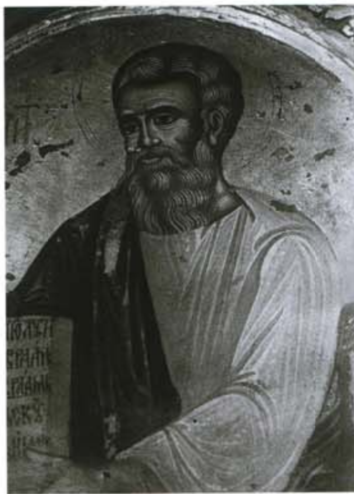
Icoanele produse de ateliere și meșteri cu legături mai strânse cu tradiția autohtonă, la care vor apela mai cu seamă comanditarii din păturile sociale acum în ascensiune, poartă, într-o măsură mai mică sau mai mare, amprenta artei populare, cu caracterele sale proprii în desen, culoare și expresie.





209. *Maica Domnului cu Pruncul*
1696
Biserica Adormirea Maicii Domnului
Jigoreni (jud. Vaslui)

210. *Sfântul Ioan Botezătorul*
sfârșitul sec. XVII
Biserica Adormirea Maicii Domnului
Jigoreni (jud. Vaslui)











211-222. Fragmente din *Tâmpla de la Jigoreni* (cat. 119)
sec. XVII-XVIII
detalii din cinurile: *Deisis* și *Praznicare*

Acest aspect al picturii de icoane poate fi ilustrat de *Iisus Pantocrator* (*il. 224, cat. 121*) și *Maica Domnului* din pronaosul Bisericii Vânători-Piatra.

Unor asemenea icoane moldovenești din secolul al XVIII-lea le sunt apropiate stilistic unele opere transilvănene, care au fost influențate de acestea sau chiar executate de meșteri moldoveni. Puțin studiate, considerate maramureșene[75] – problema o vom aborda la momentul oportun, când vom discuta un asemenea grup de icoane aflate la Muzeul Național de Artă și la Muzeul Colecțiilor.

Influențele radiate de pictura moldovenească, în teritoriile învecinate locuite de români și de populații ortodoxe în țări în care religia de stat era catolică, au fost însemnate și, împreună cu cele venite de la Kiev și din Rusia, au înrâurit pictura de icoane din zonă. Unele trăsături comune ale acestor icoane, datorate în primul rând sursei comune de inspirație ce a fost arta bizantină, au făcut ca unii cercetători și de la noi să propună denumirea de *icoană carpatină* pentru operele create în Maramureș, Slovacia, Rutenia și Polonia de Sud[76]. Ni se pare această abordare a problemei puțin simplistă. Întemeindu-se mai mult pe analogii iconografice, care, subliniem, aveau pentru toată lumea ortodoxă aceeași obârșie bizantină, dar fără să se țină seama de viziunea, stilul și tipologia specifice fiecărui popor și epoci, nu este desigur greu să se ajungă la asemenea generalizări. Dacă analogiile dintre icoanele din zonele amintite sunt mai evidente începând cu a doua jumătate a secolului al XVII-lea și trebuie studiate și analizate atent pe baza unui material faptic, ilustrativ și documentar vast de care nu dispunem încă, în ceea ce privește epocile anterioare, în care pictura moldovenească s-a dovedit a fi originală, considerăm propusa „ipoteză de lucru" greu de acceptat. Însă asupra acestei probleme și a aspectelor ei vom reveni când vom aborda icoanele maramureșene.

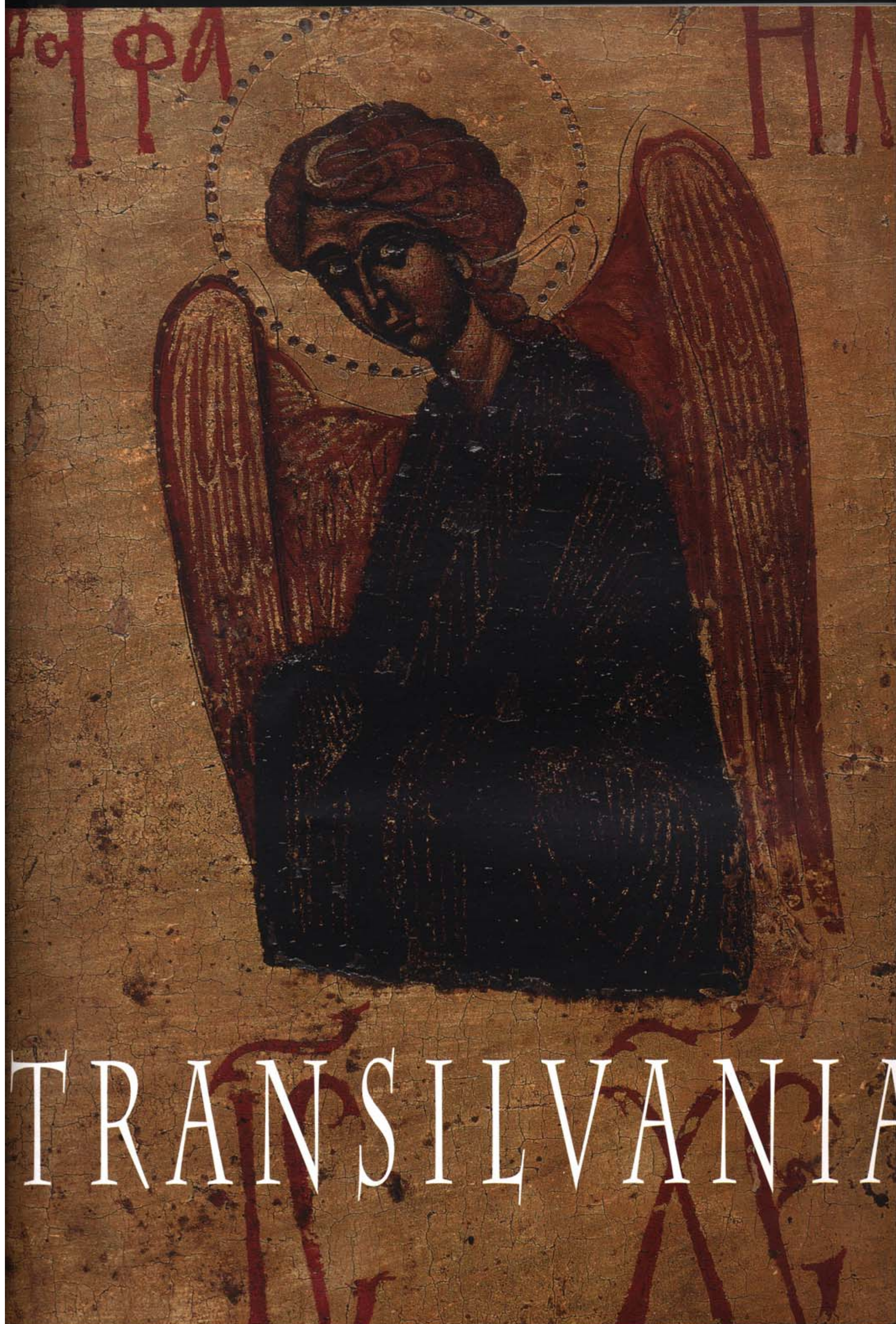
Situația Moldovei din secolul al XVIII-lea și a artei sale, despre care s-a pomenit mai sus, precum și pătrunderea, mai devreme decât în Țara Românească, a concepțiilor artei apusene și a tehnicii picturii în ulei, care facilitează abordarea „realistă" a mediului, în special în portretistică, ce-și avea ca precursori tablourile votive, vor conduce spre o nouă viziune, academică, în care zugravii moldoveni își concep operele și care deschide un nou capitol în arta Moldovei.





223. *Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul deșertului* (cat. 120)
sec. XVII-XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București

224. *Iisus Pantocrator tronând* (cat. 121)
sec. XVIII
Biserica Vânători-Piatra Neamț
(jud. Neamț)


TRANSILVANIA

unele opere ce prezentau anumite trăsături mai anevoie de descifrat și le-am atribuit unui anume timp sau unor anumite zone.

Din păcate, nu putem fi de acord cu cercetătorul Marius Porumb, care atribuie sfârșitului secolului al XV-lea, Ieromonahului Gavriil, pictorul Bălineștilor (jud. Suceava), icoanele *Maica Domnului Hodighitria* (*il. 249*) și *Sfântul Nicolae* (*il. 250*), din Biserica Sfântul Nicolae din Hunedoara[6], despre care s-a amintit în capitolul închinat icoanelor din Țara Românească (secolul al XVII-lea)[7]. Puțin convingătoare este și atribuirea, de către același autor, veacului al XV-lea, a interesantei icoane *Sfântul Ioan Botezătorul*, cu scene din viața sa, aflată în Biserica de lemn Budești-Josani (jud. Maramureș)[8]. Icoanele bizantine și postbizantine din Orientul ortodox ni-l înfățișează într-o cu totul altă iconografie și tipologie. El este reprezentat aproape totdeauna cu toiagul cruciform, uneori ținând capul său tăiat pe tipsie, sau ca Înger al Deșertului, și nu ca în icoana de care ne ocupăm – binecuvântând cu dreapta, ca Iisus. Tipologia, ca și veșmintele, sunt și ele diferite. Obrazul este prelung cu barba ascuțită, părul bogat este în dezordine, iar melota este de obicei ocru-maronie și niciodată, în perioada căreia îi este atribuită, nu este roșcată cu striații de aur. În plus, ornamentul nimbului în relief, din punct de vedere al concepției și stilului, nu aparține secolului al XV-lea, când se foloseau în special – chiar în exemplele citate de autor – semipalmetele. Numeroasele icoane atribuite de Marius Porumb veacului al XV-lea[9], cum ar fi, de pildă, ciudatul *Triptic* de la Brukenthal, *Iisus Pantocrator* de la Lupșa, *Maica Domnului* de la Țelna, publicată de Partenie Pop[10], *Maica Domnului* de la Bica sau cele deja pomenite din Biserica Sfântul Nicolae din Hunedoara, suscită fără îndoială interes, însă analizele și comparațiile făcute, mai ales la icoanele repictate, dau naștere la numeroase semne de întrebare, în special în cazurile în care, după părerea noastră, ele aparțin în cel mai bun caz secolului următor. În contextul prezentului studiu nu-și are locul o analizare a fiecărei opere în parte, așa cum s-a procedat, de exemplu, cu icoana *Sfântului Ioan Botezătorul*. Icoana *Maica Domnului Hodighitria* (*il. 227, 228, cat. 122*), din colecția Muzeului din Sighet[11], ce provine din Biserica de lemn din Văleni (jud. Maramureș), a fost publicată până în prezent ca fiind din secolul al XVI-lea[12]. Considerăm că, pentru elucidarea acestor probleme, atât de importante pentru pictura noastră de icoane, sunt necesare cercetări mai aprofundate, comparative, cu confruntarea unor eventuale opinii divergente[13]. Fără a exclude posibilitatea ca unele icoane să fi fost executate în secolul al XV-lea, în lipsa unor caracteristici iconografice, stilistice și tipologice, clare și distincte, nu le putem considera deocamdată ca fiind mai timpurii de veacul al XVI-lea.

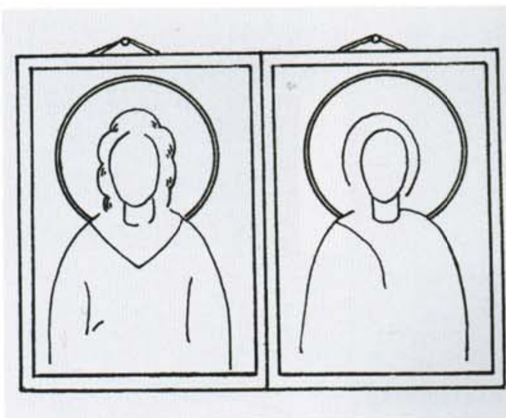
La mijlocul veacului al XVI-lea, când legăturile Bisericii ortodoxe din Transilvania cu Moldova și Țara Românească se intensifică, drept urmare a unei politici mai active a voievozilor români față de noul principat al Transilvaniei, creat în urma dezastrului de la Mohacs (1526) și transformării Ungariei în pașalâc, se poate surprinde în Transilvania prezența unor iconari moldoveni, sau de școală moldovenească, ce au realizat însemnate opere de artă.

Ne referim în primul rând la valoroasele icoane *Maica Domnului Hodighitria* (*il. 229-232, cat. 123*)





225. *Doi doctori anarghiri*
1443
Pictură murală
Naos, peretele nord-estic
Biserica din Densuș
(jud. Hunedoara)



226. *Desen* după un fragment de pictură murală din sec. XIV-XV, din Biserica de la Peșteana (jud. Hunedoara)







227. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
(cat. 122)
sec. XVI
Moldova?
Muzeul Maramureșean Sighetu Marmației
(jud. Maramureș)

228. *Maica Domnului cu pruncul -Hodighitria*
detaliu: *Arhanghelul Rafail*

229. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
(cat. 123)
1539
Atelier moldovenesc
Biserica de lemn Sfinții Arhangheli
Urisiu de Jos (jud. Mureș)

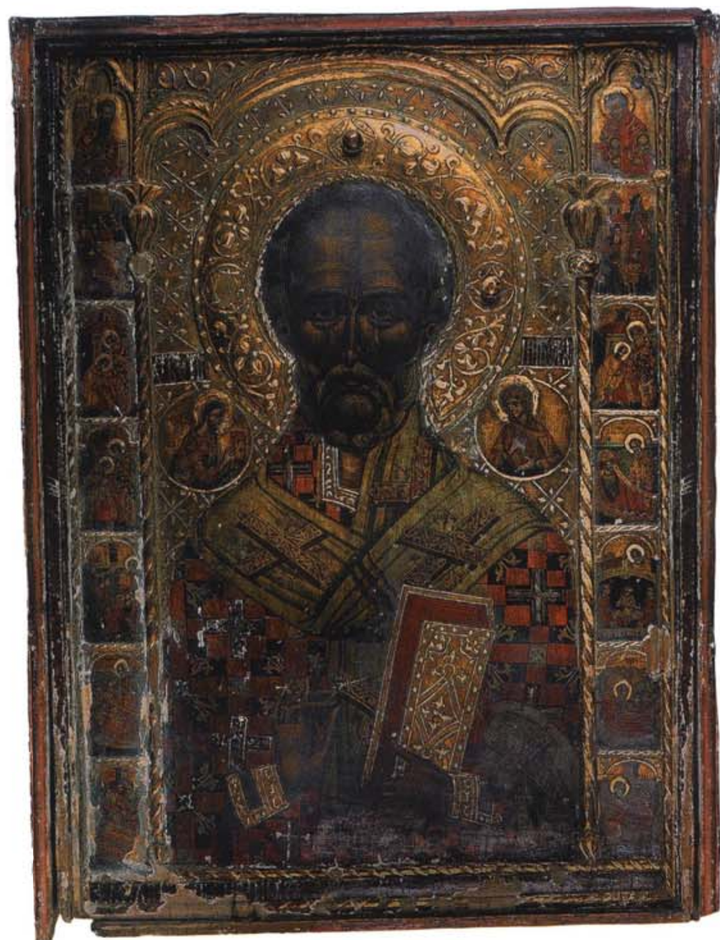




230. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
detaliu

231. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
(cat. 123)
detaliu

232. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
detaliu





233. *Sfântul Nicolae* (cat. 124), 1539
Atelier moldovenesc
Biserica de lemn Sfinţii Arhangheli, Urisiu de Jos (jud. Mureş)
234. *Sfântul Nicolae*
detaliu

şi *Sfântul Nicolae* (*il. 233, 234, cat. 124*) de la Biserica de lemn din Urisiu de Jos (jud. Mureş), datate prin inscripţiile de donaţie cu anul 1539[14], precum şi la cele două monumentale ***triptice***, şi ele datate prin inscripţii, aflate la bisericile din Agârbiuciu (1555) şi Bica Mânăstireni (1563) (*il. 235-240, cat. 125*), din zona Huedinului (jud. Cluj)[15]. Aceluiaşi veac al XVI, poate celei de-a doua lui jumătăţi, îi putem atribui o interesantă şi valoroasă icoană, *Arhidiaconul Ştefan* (*il. 241, cat. 126*), din Muzeul Episcopiei Buzăului, provenită din sud-estul Transilvaniei, care, atât ca viziune, cât şi ca realizare, se apropie mult de concepţia tripticurilor amintite, dar într-o oarecare măsură şi de *Deisisul* din Sibiu.

Icoanele *Maica Domnului Hodighitria* şi *Sfântul Nicolae*, din Biserica Sfinţii Arhangheli din Urisiu de Jos, sunt două dintre cele mai remarcabile realizări ale iconarilor români. Importanţa celor două capodopere în pictura noastră de icoane este cu atât mai mare cu cât îmbină armonios o înaltă calitate artistică, legată de cele mai bune tradiţii, cu o vădită tendinţă de înnoire manifestată prin adaptarea la o anumită sensibilitate a comanditarilor transilvăneni faţă de pictura goticului târziu şi a Renaşterii, rămânând însă în esenţă creaţii tipice ale lumii ortodoxe. În plus, în afara valorii lor artistice, este necesar să subliniem importanţa lor documentară prin existenţa inscripţiilor de donaţie, care specifică atât anul executării, cât şi pe donator: „Rugăciunea robului lui Dumnezeu pan Luca din Urisiu şi a soţiei sale şi a copiilor săi Văleat 7047 (1539) luna mai zile 10"[16]. Inscripţiile la ambele icoane sunt identice, diferă doar fondul şi culoarea literelor – la *Maica Domnului* literele sunt albe aşternute pe fond roşu, la *Sfântul Nicolae* literele roşii sunt pictate pe un fond verde.

Ambele icoane au pe ramele laterale câte şapte personaje sau scene din viaţă. Şi dacă la *Maica Domnului*, în afara profeţilor mesianici, apare în partea superioară, împărţită în două, scena Bunavestirii, o inovaţie iconografică în pictura de icoane, la *Sfântul Nicolae*, în afara scenelor din viaţa sa, tot ca o inovaţie, apar Sfinţii ierarhi Vasile cel Mare şi Ioan Gură de Aur.

Cu toate că mai sunt acoperite cu un strat de impurităţi care îngreunează citirea nuanţelor coloritului sobru şi a tuşelor fine, icoanele din Urisiu de Jos se remarcă printr-o deosebită subtilitate a acordurilor între fondul vibrant de aur şi vişiniul maforionului, prin portocaliul striat al himationului, sau al crucilor de pe sacosul polistavrion, noi nemaiinsistând asupra subtilelor treceri de la verdele măsliniu la ocru cu nuanţe de roşu, precum şi asupra blicurilor de o fină grafie în realizarea carnaţiei.

Expresia de tristă melancolie şi severitate, în acelaşi timp, care învăluie chipurile din icoanele de care ne ocupăm, subliniată de cea a ochilor, este contrazisă de ornamentele pictate şi în special de cele în relief aurit care abundă atât în nava icoanelor, cât şi la ancadramente. Fie că este vorba de arcele trilobate din partea superioară, fie de funia răsucită, de capitelurile florale, de elementele cruciforme sau de nimburile în relief cu bumbi şi ornamente florale stilizate, toate aurite, aceste ornamente conferă o nuanţă de fast.

Elementele decorative ale celor două icoane de la Urisiu de Jos nu ne împiedică să ne concentrăm atenţia asupra chipurilor,















235-240. *Tripticul de la Bica-Mânăstireni* (cat. 125)
1563
Muzeul Național de Artă al României, București
Panoul central: *Înălțarea*, 235
detaliu: *Maica Domnului*, 236
detaliu: *Iisus*, 237

Voleul stâng,
exterior: *Sfântul Gheorghe*, 238
interior: *Nașterea lui Iisus*
Sfânta Parascheva
și Arhanghelul Gavriil, 239

Voleul drept, interior:
Coborârea la Iad
Sfânta Nedelea
și Arhanghelul Mihail, 240

241. *Sfântul Arhidiacon Ștefan*
(cat. 126), sec. XVI
Atelier itinerant
moldovenesc?
Muzeul Episcopiei
Buzăului, Buzău





242. *Naşterea Domnului* (cat. 127)
sfârşitul sec. XVI
Biserica de lemn din Budeşti-Susani
(jud. Maramureş)

243. *Întâmpinarea Domnului* (cat. 128)
sfârşitul sec. XVI
Biserica de lemn din Budeşti-Susani
(jud. Maramureş)

a căror expresie de severitate, în special la *Sfântul Nicolae*, ne amintesc de tradiţii mai vechi şi creează o atmosferă de reculegere, de smerenie.

Nu fără oarecare surpriză la început, constatăm că ornamentele florale stilizate şi cele geometrice în relief din icoanele noastre fac parte din aceeaşi familie cu cele din pictura murală de la Bălineşti. Şi acolo unele personaje au aureole în relief ornamentate floral şi geometric, însă incizate. Fără să meargă până la identitate şi fără să găsim chiar analogii directe, comparându-le, devine evident că au fost realizate în acelaşi spirit. Însă şi mai apropiate stilistic sunt ornamentele de pe aureolele în relief – şi nu numai ele – ale icoanelor provenite de la Mânăstirea Râşca (*il. 147, 148*), aflate în colecţia Mânăstirii Văratec, şi în special icoana *Maica Domnului* de la Roman (*il. 141*), care este şi mai apropiată ca datare. Aceste apropieri semnificative vin în sprijinul presupunerii primelor publicări, care consideră pe drept icoanele de la Urisiu de Jos opera unui pictor moldovean ce a lucrat în Transilvania, mai cu seamă că în aceşti ani (1536-1542) voievodul Moldovei, Petru Rareş, se afla în bejanie la cetatea Ciceului din Ardeal.

Importanţa icoanelor din Urisiu de Jos este cu atât mai mare, cu cât, în afara valorii lor artistice şi documentare, ne permit să surprindem un interesant şi grăitor aspect al vieţii românilor din Transilvania acestor timpuri. Înalta lor calitate ilustrează cu elocvenţă nivelul exigenţelor populaţiei autohtone care, neputând fi redusă şi spiritual la o existenţă de iobagi, profitând de conjuncturi istorice favorabile, avea o viaţă culturală de un nivel pe care-l puteam doar bănui până nu de mult.

Acest aspect al realităţilor vieţii culturale a românilor din Transilvania se mai poate demonstra şi cu ajutorul celor două tripticuri, aflate şi ele în modeste, dar elegante biserici de lemn din zona Huedinului din judeţul Cluj.

Tripticul de la Agârbiciu, datat prin inscripţia de donaţie cu anul 7063, deci 1554-1555 („Această icoană a făcut-o robul lui Dumnezeu Domma şi Steflu din Agârbici şi pentru sufletul lui şi pentru sufletul ei şi pentru sufletul copiilor lui şi pentru sufletul părinţilor lui să le fie lor spre pomenire şi a pus această icoană în [biserica având] hramul Adormirii Maicii Domnului văleat 7063 săvârşită")[17], precum şi cel de la Bica-Mânăstireni, a cărui inscripţie a dispărut, dar a fost citită de Anastasie Popa[18] drept 1563, datare ce corespunde în linii mari iconografiei stilului şi realizării lui, pe care în consecinţă o adoptăm, sunt realizări mai curând ale aceleiaşi şcoli sau ale aceluiaşi atelier, de puternică influenţă moldovenească, decât creaţia unui singur pictor. Este util să semnalăm cu această ocazie două inscripţii de pe voleurile tripticului de la Bica-Mânăstireni, care au scăpat atenţiei cercetătorilor, interesante prin faptul că ne informează despre costul unei asemenea picturi din acele timpuri şi anume preţul era prea ridicat spre a fi suportat de un singur comanditar. Astfel, pe voleul din stânga, la picioarele Cuvioasei Paraschiva (*il. 239*), cu alb scrie – „к̃. ПАНИЬ" adică 20 de (?), iar pe voleul din dreapta, la picioarele Arhanghelului Mihail (*il. 240*), cu alb, scrie adică 30 de zloţi. Chenarele „.л̃.ЗОЛѪТИ" sub formă de funie răsucită şi aurită, alungirea figurilor, expresia mai puţin severă a chipurilor, gama caldă şi strălucitoare a culorilor, toate amintesc de icoanele moldoveneşti. Însă, spre deosebire de cele



două icoane din Urisiu de Jos în care, prin finețea, siguranța execuției și rafinamentul cromatic, bănuim un mare artist format la o înaltă școală din Moldova, poate domnească, autorii tripticelor de la Agârbiciu și Bica-Mânăstireni, prin desenul mai incisiv, dar mai puțin sigur, prin accente puse mai spontan, dar care nu urmăresc formele anatomice, printr-o mai mică valorație a petelor intense de culoare, în sfârșit, prin concepția decorativă a întregului par a fi exponenții talentați ai unei arte *provinciale*, cu unele stângăcii și naivități pline de vigoare și farmec.

Din aceeași familie stilistică cu cele două triptice fac parte icoanele *Nașterea Domnului* (*il. 242, cat. 127*) și *Întâmpinarea Domnului* (*il. 243, cat. 128*) din Biserica de lemn din Budești-Susani (jud. Maramureș), destul de deteriorate, ce par a fi opera aceluiași zugrav[19] sau, mai curând, a aceleiași *școli*, dar ceva mai târzii, ilustrând relațiile cultural-artistice strânse, cunoscute mai mult documentar, dintre românii din Maramureș și cei din Moldova.

În timp ce în centrul și nordul Transilvaniei se poate observa acum o pregnantă influență a artei moldovenești, în partea de sud este evidentă aceea a artei din Țara Românească. Această afirmație poate fi ilustrată prin pictura valorosului și straniului triptic reprezentând scena *Deisis* (*il. 244, 245, cat. 129*) din colecția Muzeului Brukenthal, a cărui concepție ține, în special prin tema iconografică și prin tipologia personajelor, de arta de tradiție bizantină,

244. *Deisis (Tripticul de la Brukenthal)*
(cat. 129)
începutul sec. XVI
Muzeul Brukenthal
Sibiu



245. *Deisis (Tripticul de la Brukenthal)*
detaliu: *Sfântul Ioan Botezătorul*





246. *Sfântul Gheorghe* (cat. 130)
sec. XVII
Muzeul Maramureșean Sighetu Marmației
(jud. Maramureș)

247. *Coborârea Sfântului Duh* (cat. 131)
sec. XVII-XVIII
Muzeul Maramureșean Sighetu Marmației
(jud. Maramureș)

probabil de filieră muntenească sau eventual sud-dunăreană, a cărei amprentă o poartă, îmbinată cu influențe ale picturii de altare ce se fac simțite prin preluarea unor elemente ale goticului.

Tocmai din cauză că în această deosebită operă de artă sunt îmbinate mai multe elemente stilistice, care formează însă un ansamblu de o înaltă ținută artistică, ***Deisisul de la Brukenthal*** a dat naștere la numeroase contradicții privind datarea sa. Astfel, A. Popa, care după știința noastră îl publică pentru întâia oară, îl datează cu secolul al XVIII-lea, fără să-l analizeze[20]; Corina Nicolescu îl datează cu secolele XVII-XVIII[21]; Marin M. Popescu, în mod bizar, la fișa obiectului îl datează cu secolul al XVIII-lea, iar la reproducere cu secolul al XVII-lea[22]; Al. Efremov îl datează cu veacul al XVI-lea[23]; iar Marius Porumb îl datează cu secolul al XV-lea, analizându-l, în mai multe rânduri, însă făcând unele comparații cu alte opere, uneori acceptabile, dar în alte cazuri – cum ar fi, de exemplu, atribuirea aceluiași autor al tripticului icoana ***Sfântul Ioan Botezătorul*** din Budești-Josani, a cărei datare este și ea incertă – cu foarte multă bunăvoință[24]. Diferențele de concepție, stil, tehnică și tipologie, în special, sunt atât de mari, încât nici nu merită să le analizăm. Cu toată complexitatea stilistică a ***Tripticului de la Brukenthal***, în care elemente și chiar concepții ale lumii artelor bizantine și gotice se contopesc, imaginea generală, iconografia sunt determinant ortodoxe, și nu permit datarea după repere gotice. Tocmai această complexitate, aceste îmbinări ne permit să presupunem că ***Deisisul*** a fost creat în veacul al XVI-lea de un meșter de altare la cererea unui comanditar ortodox. Studierea acestei interesante lucrări ar trebui aprofundată.

Este util să atragem acum atenția asupra unei anumite receptivități a iconarilor transilvăneni, formați în Moldova sau în Țara Românească, la arta practicată de și pentru populațiile ortodoxe din Transilvania, ce este mai evidentă la ***Deisisul de la Brukenthal***, dar nu lipsește din celelalte opere discutate. Aceste înrâuriri însă se limitează în majoritatea cazurilor doar la preluarea unor elemente decorative, secundare, fără să altereze fondul spiritual al icoanelor, care rămâne ortodox, Biserica națională fiind o armă permanentă de apărare și afirmare a populației românești. Credem că nu este lipsit de semnificație și faptul că tocmai acum, în perioada când protestantismul se afirmă cu putere, când Dieta din anul 155 desființează Episcopia Catolică a Transilvaniei și-i secularizeaz averile, când noua religie iconoclastă caută să atragă și populați românească la luteranism și în special la calvinism, surprindem l pictorii de icoane transilvăneni împrumuturi din arta Bisericii cato- lice, prigonite.

Icoanele transilvănene din secolul al XVI-lea se disting de cel contemporane lor din Țara Românească și Moldova printr-un dese mai incisiv, mai spontan, dar în același timp vădind o insuficient „școlire", pe care o surprindem adesea și în redarea figurilor și î atitudinile siluetelor alungite ale personajelor, precum și printr- gamă cromatică mai restrânsă, cu culori mai puțin valorate, în car roșul intens izbucnește cu forță de pe fundalul de aur vibrat și c ornamente în relief. Severitatea sau sobrietatea, austeritatea sa reținerea, pe care le-am întâlnit în icoanele moldovenești, dar ma ales la cele muntenești, au fost substituite de o concepție proprie c exprimarea mai puțin abstractă, mai directă a unor sentiment

umaniste, părăsind, parcă, lumea transcendentului pentru a se apropia de ființa omenească. Viziunea în care au fost concepute icoanele transilvănene de la mijlocul secolului al XVI-lea este tributară, în special prin colorit, unui optimism sărbătoresc care este cu atât mai surprinzător cu cât, în secolele ce vor urma, cu unele excepții întâlnite mai ales în centrul Transilvaniei, tocmai coloritul – acum pastelat, stins – va fi acela care va conferi icoanelor transilvănene o notă de tristețe, adesea în opoziție cu desenul viguros și naiv, plin de farmec.

După strălucita, dar scurta și dramatica domnie a lui Mihai Viteazul – care a realizat pentru un moment unirea celor trei provincii istorice românești, dând un puternic impuls năzuințelor de libertate și conștiinței de neam în care Biserica ortodoxă avea un rol important, după cum se vede chiar din înființarea la Alba Iulia a unei mitropolii pentru care viteazul voievod ctitorește o biserică nouă –, Principatul Transilvaniei, înlăturând pentru mai bine de optzeci de ani dominația habsburgilor (1606-1688), redevine autonom sub suzeranitate turcească. Însă luptele interne pentru domnie, ca și cele dintre diferitele facțiuni de nobili au dus la slăbirea principatului, la apariția unor noi forme de asuprire economică, politică și culturală a populației românești majoritare.

Icoanele transilvănene de la sfârșitul secolului al XVI-lea și din secolul al XVII-lea vor mai păstra, în special în Maramureș și în zona centrală a Transilvaniei, unele trăsături despre care s-a vorbit mai sus. Încep însă să fie din ce în ce mai evidente unele trăsături noi, care vor deveni cu timpul, în veacul al XVIII-lea, caracteristice genului: culoarea își pierde din vigoare, accentele cromatice devin din ce în ce mai timide sau izbucnesc cu violență, desenul devine mai incisiv, mai personal, dar și mai naiv, iar fondurile din foiță de aur cedează treptat locul celor din foiță de argint sau cositor, cu aspect rece, căruia numai verniul gălbui îi mai dă o înșelătoare căldură.

Dintre icoanele, destul de numeroase, din această perioadă de trecere, este necesar să amintim: monumentala *Cuvioasa Paraschiva* din Biserica Budești-Susani[25] – ale cărei chip și nimb sunt de o ținută artistică și tehnică remarcabile, dar vin în contradicție flagrantă cu pictura maforionului și a mâinilor, de o factură slabă ce pare să aparțină unei epoci mai târzii, dacă nu cumva unei repictări grosolane –, delicata reprezentare a *Sfântului Gheorghe*[26], de la Muzeul din Sighet, în care episodul central, cât și scenele marginale sunt delimitate de ornamentul în relief sub formă de funie răsucită (*il. 246, cat. 130*). Din același muzeu este necesar să amintim icoana *Coborârea Sfântului Duh* (*il. 247, cat. 131*), plină de farmec naiv, compoziție în care predomină eleganta și grațioasa figură a Maicii Domnului[27]. Din aceeași categorie face parte și impunătoarea *Maica Domnului cu Pruncul* de la Biserica din Sârbi-Susani[28]. Icoanele de mai sus provin toate din județul Maramureș. Primei jumătăți a veacului al XVII-lea îi aparține și interesanta icoană maramureșeană *Cina de la Mamvri* (*il. 248, cat. 132*), care se află astăzi în colecția Mitropoliei Olteniei de la Mânăstirea Jitianu[29]. Datată cu anul 1644, de o execuție îngrijită, în ea apar elemente pe care le vom întâlni foarte frecvent, care devin caracteristice picturii de icoane din Maramureș, în secolul al XVIII-lea – ca fondul floral





248. *Cina de la Mamvri (Sfânta Treime)* (cat. 132)
1644
Muzeul Mitropoliei Olteniei - Mânăstirea Jitianu
(jud. Dolj)

249. *Maica Domnului cu Pruncul*
1654 (prin analogie)
Atelier din Țara Românească
Zugravi Constantin și Stan
Biserica Sfântul Nicolae
Hunedoara

incizat și argintat, ornamentarea cu bumbi și elemente florale stilizate pictate în spațiul ramei.

Dacă în nordul și nord-estul Transilvaniei asistăm în veacul al XVII-lea la formarea, sub influența icoanelor moldovenești, a unei arte locale, cu trăsături proprii, ce vor căpăta o deplină individualizare în secolul următor, în sudul Transilvaniei arta acestei perioade este tributară Țării Românești.

Pictura tâmplei din Biserica Sfântul Nicolae din Hunedoara (jud. Deva), despre care s-a mai discutat cu ocazia trecerii în revistă a picturii de icoane din *epoca lui Matei Basarab* și la începutul acestui capitol – în special icoanele împărătești – realizate în anul 1654 de zugravii Constantin și Stan, după toate probabilitățile pictori munteni, se încadrează în ambianța artistică din Transilvania acelor timpuri. Tâmpla actuală a bisericii – adaptată unei construcții din secolul al XV-lea de plan în cruce greacă simplă, placând o tâmplă de zidărie veche[30] – nu are, în afara crucii cu molenii și a celor patru icoane împărătești, decât cinul *Deisis*, format din icoana centrală, ce poartă inscripția cu data și numele celor doi zugravi pomeniți, precum și figurile celor doisprezece apostoli. Acest ansamblu este, fără îndoială, de mare valoare. Icoanele împărătești, prin monumentalitate și măiestria realizării, atrag în mod special atenția. Poate tocmai datorită valorii lor artistice și a provenienței lor de la fosta Mânăstire Plosca (jud. Hunedoara)[31], datarea acestor patru icoane este controversată. Cercetătorul M. Porumb susține că icoanele *Maica Domnului cu Pruncul* (*il. 249*) și *Sfântul Nicolae* (*il. 250, cat. 133*) sunt opera unui zugrav moldovean din secolul al XV-lea, poate chiar Gavriil Ieromonahul, pictorul bisericii logofătului Tăutu din Bălinești, iar *Iisus Pantocrator* (*il. 251, 252, cat. 134*) și *Adormirea Maicii Domnului* (*il. 253*) datează din anul 1654 și aparțin penelului lui Constantin Zugravul[32]. Profesorul V. Vătășianu consideră că toate cele patru icoane împărătești sunt *strâns înrudite* între ele și sunt opera lui Constantin Zugravul, care semnează și datează icoana ce-l reprezintă pe Iisus Hristos[33]. Tot cu anul 1654 datează icoanele și C. Nicolescu[34].

După cum se poate vedea prin însăși plasarea icoanelor de la Biserica Sfântul Nicolae din Hunedoara în contextul picturii transilvănene din veacul al XVII-lea, considerăm argumentele de ordin iconografic, stilistic și tipologic, aduse de M. Porumb în sprijinul datării a două dintre ele cu secolul al XV-lea, drept neconvingătoare[35]. De altfel, atât inscripția de pe icoana *Iisus Pantocrator* (*il. 252*) („Această icoană am pictat-o eu Constantin zugravul la anul 1654"), care indică fără echivoc autorul și anul executării, precum și analogiile acesteia cu celelalte trei icoane împărătești, toate având trăsături stilistice iconografice și tehnice caracteristice pentru pictura din secolul al XVII-lea, ne întăresc convingerea că sunt ieșite dintr-un atelier de pictură condus, poate, de Constantin Zugravul, care își asumă sarcina să picteze icoana ce-l reprezintă pe personajul cel mai important din ierarhia bisericească.



250. *Sfântul Nicoale* (cat. 133)
1654 (prin analogie)
Atelier din Țara Românescă
Zugravi Constantin și Stan
Biserica Sfântul Nicolae
Hunedoara



251. *Iisus Pantocrator* (cat. 134)
1654
Atelier din Țara Românescă
Constantin Zugravul
Biserica Sfântul Nicolae
Hunedoara



252. *Iisus Pantocrator*
detaliu



253. *Adormirea Maicii Domnului*
1654
Atelier din Țara Românească
Zugravi Constantin și Stan
Biserica Sfântul Nicolae
Hunedoara



254. *Maica Domnului cu Pruncul* (cat. 135)
sec. XVII
Muzeul Episcopiei Ortodoxe Române din Alba Iulia
(jud. Alba)





255. *Duminica Orbului* (cat. 136)
1710-1711
Muzeul Episcopiei Ortodoxe Române din Alba Iulia
(jud. Alba)

256. *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa* (cat. 137)
1718
Ivan Zugravul
Muzeul Brukenthal
Sibiu

natură, ci numai la acelea create de meșteri formați în ateliere cu tradiție din sate sau târguri, cum au fost atâtea în această perioadă.

Tot în această epocă, în pictura de icoane a zugravilor transilvăneni se observă pătrunderea unor detalii sau teme iconografice din arta apuseană, cum ar fi, de pildă, ***Sfânta Treime,*** reprezentată prin Dumnezeu Tatăl, Dumnezeu Fiul și Porumbelul Sfântului Duh, în locul temei tradiționale bizantine inspirate din ***Vechiul Testament – Cina de la Mamvri***. Acest lucru nu trebuie să ne mire dacă avem în vedere contactele mai frecvente cu arta occidentală și mai cu seamă unirea unei părți a Bisericii ortodoxe din Transilvania cu Biserica catolică, de la care, după cum s-a mai amintit, preia și dogma purcederii Sfântului Duh și de la Fiul (***Filioque***), ca să ne rezumăm doar la explicarea apariției în pictura de icoane a temei mai sus amintite.

În legătură cu unirea, ținem să subliniem, în mod special, că ritualul, slujba religioasă, decorarea bisericilor unite au rămas cele vechi, tradiționale, astfel explicându-se păstrarea picturii murale, a tâmplei, precum și – ceea ce ne interesează în mod special acum – a numeroaselor icoane transilvănene din secolul al XVIII-lea, rămase până în zilele noastre.

În același context al legăturilor cu lumea Europei Occidentale trebuie pusă și creșterea conștiinței valorii personalității și implicit a actului creator. În această epocă apar nu numai numele donatorilor în inscripțiile icoanelor. Întâlnim acum din ce în ce mai des icoane pe care zugravii își consemnează numele și, uneori, chiar locul de obârșie.

După aspectul lor general, icoanele din Transilvania secolului al XVIII-lea ar putea fi încadrate într-o categorie, adoptând un termen folosit în special în istoria artei occidentale, de ***artă provincială***.

Încercarea de caracterizare generală a picturii de icoane din Transilvania veacului al XVIII-lea, pe care ne-am îngăduit-o, nu presupune excluderea existenței unor particularități zonale, negarea unor trăsături specifice unui artist sau unei ***școli***, ci și cu atât mai mult existența unei evoluții în timp a concepțiilor artistice.

Arta iconarilor din sudul Transilvaniei, după cum s-a mai spus, poartă amprenta influenței picturii din Țara Românească. Fără îndoială, principalele ctitorii ale lui Constantin Brâncoveanu din zonă, ca Mânăstirea Sâmbăta de Sus, Biserica Sfântul Nicolae din Făgăraș, au contribuit în mare măsură la înrâurirea și chiar la formarea artiștilor locali.

Astfel, pictura murală realizată în 1708 de Preda Zugravul și ucenicii lui și în special icoanele din tâmpla Bisericii Sfântul Nicolae din Făgăraș, care probabil aparțin penelului aceleiași echipe de pictori, nu puteau să nu influențeze, sau chiar să nu formeze artiști locali. Un astfel de exemplu îl pot constitui cele trei praznicare din Muzeul Bisericii din Șcheii Brașovului, dintre care amintim pe cel care reprezintă ***Duminica Orbului*** (astăzi la Muzeul Episcopiei Ortodoxe Române din Alba Iulia) (*il. 255, cat. 136*). Iconografia, punerea în pagină, desenul și tipologia acestei icoane sunt de o deosebită acuratețe, amintindu-ne de cele din Țara Românească. Însă cromatica este mai stinsă, fără prețiozități, fondul nu este aurit, ci ocru, conferind icoanei sobrietate. Conform inscripției de pe spate icoana a fost donată în anul 1711 de Pătru Hârsu[40].

Chiar din al doilea deceniu al veacului s-a păstrat un grup de trei icoane împărătești: *Iisus Pantocrator*, *Maica Domnului Eleusa* și *Sfântul Nicolae* – astăzi la Muzeul Brukenthal[41] – a căror factură ne îndreptățește să le încadrăm în această categorie. Inscripția de pe icoana *Maica Domnului Eleusa* (*il. 256, cat. 137*) este singura care ne furnizează date complete, indicând numele donatorilor, al localității căreia îi erau destinate cele trei opere, precum și anul execuției și numele zugravului († „Pomenește Doamne pe ctitorii Stan Bucur și Pamfil Bucur, mai la anu 1718, Cărpiniș Ivan zugrav"). Tipologia personajelor, realizarea plastică a carnației în straturi succesive de la brun-verzui la ocru cu pete de roșu transparent, întreaga atmosferă pe care o degajă ne sunt familiare din icoanele pictate la sud de Carpați, cu deosebirea că zugravul nostru recurge la simplificări în domeniul desenului și cromaticii, atenuează severitatea expresiei chipurilor – ca, spre exemplu, în icoana *Iisus Pantocrator* (*il. 257, cat. 138*) –, iar în locul fondului de aur folosește un ocru roșcat. Judecând însă după iconografie, presupunem că zugravul ardelean – ca în atâtea alte cazuri – s-a servit la pictarea lor de modele mai vechi, ce aparțin secolului anterior.

Icoane de o asemenea factură sunt destul de răspândite în sudul Transilvaniei. Le regăsim la Mânăstirea Poiana Mărului (jud. Brașov), pictate, ca și cele din Cărpiniș, de Ivan Zugravul din Rășinari, localitate în care a ființat, pe tot parcursul veacului, o puternică *școală* de zugravi[42]. Cele două icoane de la Poiana Mărului, care aparțin acum Muzeului din Brașov, sunt datate prin inscripții – *Iisus Pantocrator* cu 1721 („A scris acestea Ivan zugravul din Rășinari luna mai 2 zile 1721"), iar icoana *Sfântul Nicolae* cu anul 1720[43]. Chipurile blânde ale sfinților apar, în aceste două icoane, pe un fond verde încălzit de verniul gălbui.

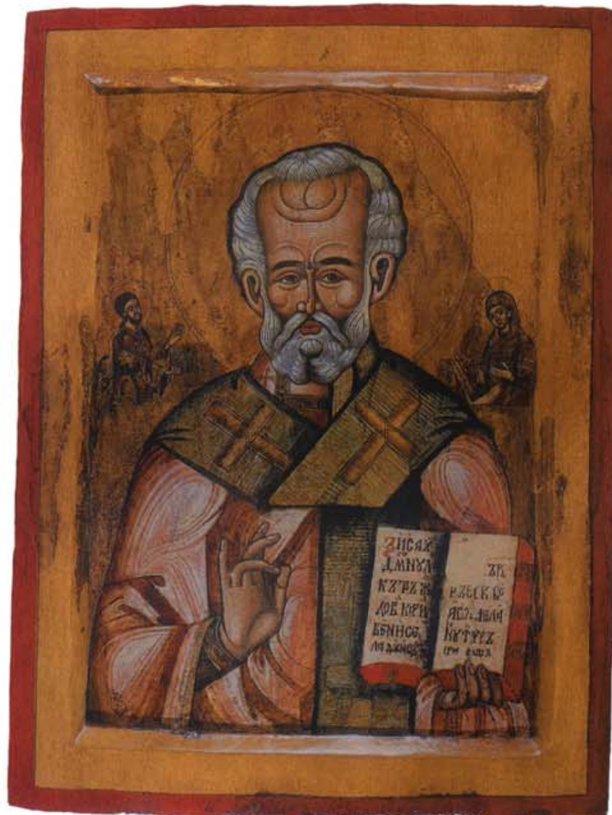
În același spirit, însă în armonii calde, este realizat de Mihai Zugravul icoana *Sfântul Nicolae* (*il. 258, cat. 139*), în anul 1754, din Muzeul Național de Artă, icoană ce provine din satul Porcești (jud. Sibiu)[44]. Ceva mai târziu, probabil, au fost create interesantele icoane din Muzeul din Sighișoara – *Iisus Pantocrator* (*il. 259*) și *Maica Domnului cu Pruncul*[45] (*il. 260*), precum și un *Deisis*, în care Iisus tronând aduce a Mihai Viteazul, din cauza căciulii ce o poartă (*il. 261*). Încadrându-se în același tip iconografic despre care discutăm, ele surprind prin particularitatea de a fi aproape monocrome, fiind realizate în nuanțe de brunuri ce merg de la ocru deschis la siena arsă. Din inscripțiile de pe rame aflăm că primele două icoane au fost plătite de Oană, pristavul din Nucet.

În aceeași zonă geografică, concomitent cu tipul iconografic de proveniență mai veche, în care sfinții din icoanele împărătești erau redați numai până la mijloc, pătrunde și se răspândește larg noua concepție a artei brâncovenești, în care principalele personaje ale ierarhiei Bisericii apar de cele mai multe ori tronând în mari jilțuri bogat ornamentate.

Cele două icoane împărătești, de vădită influență muntenească, *Iisus Împărat și Mare Arhiereu* (*il. 262*) și *Maica Domnului Hodighitria* (*il. 263, cat. 140*), tronând maiestuos în impozante jilțuri, aflate astăzi în tâmpla Bisericii Mânăstirii Sâmbăta de Sus (jud. Brașov)[46], care datează cam de pe la mijlocul

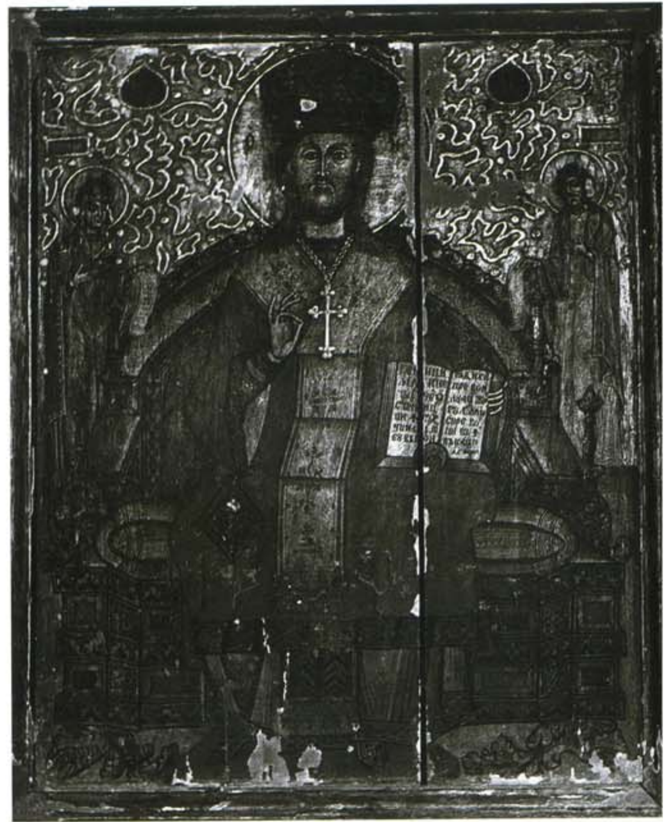


257. *Iisus Pantocrator* (cat. 138)
1718
Ivan Zugravul
Muzeul Brukenthal
Sibiu



258. *Sfântul Nicolae* (cat. 139)
1754
Mihai Zugravul
Muzeul Național de Artă al României
București









259. *Iisus Pantocrator*
sec. XVII
Muzeul din Sighișoara
(jud. Mureș)

260. *Maica Domnului cu Pruncul*
Muzeul din Sighișoara
(jud. Mureș)

261. *Deisis*
Muzeul din Sighișoara
(jud. Mureș)

262. *Iisus Împărat și Mare Arhiereu*
sec. XVIII
Biserica Mănăstirii Sâmbăta de Sus
(jud. Brașov)

veacului, ne întâmpină cu armonii cromatice reci neașteptate și un desen convențional, dar încă de bună școală. Acestor icoane li se poate alătura o alta, *Sfântul Nicolae* din Muzeul din Șcheii Brașovului[47].

Având aceleași caracteristici generale, folosind însă un colorit mai cald, uneori chiar și fonduri de aur, aflăm câteva icoane, din a doua jumătate a veacului, în Biserica *Cuvioasa Paraschiva* din Rășinari (jud. Sibiu), semnate de Grigorie Zugravul. Ele au făcut, fără îndoială, parte din vechea tâmplă a bisericii, din cinul icoanelor împărătești și o reprezintă pe *Maica Domnului cu Pruncul tronând* (1762) (*il. 264, cat. 41*), pe *Sfântul Nicolae* (1773) și pe patroana bisericii, *Cuvioasa Paraschiva* (1760)[48]. Judecând după aspectul icoanelor ieșite din atelierele bogatei așezări a Rășinarilor, în a doua jumătate a veacului, putem presupune că, datorită unor mai strânse legături economice și culturale cu Țara Românească, zugravii au preluat de la iconarii munteni aspectul de bogăție, nereușind însă să stăpânească în suficientă măsură arta desenului și a valorației. Tot unui zugrav din Rășinari, poate, îi datorăm o remarcabilă lucrare, cu o iconografie ce o întâlnim destul de rar în pictura de icoane – *Judecata de Apoi*[49] (*il. 265, 266, cat. 142*), executată în anul 1767, astăzi în Muzeul Bisericii Sfântul Nicolae din Șcheii Brașovului. Stan Zugravul, autorul ei, îmbină suprafețele aurite ale ramei și nimburilor cu galbenul, ocrul și albastrul dominant al fondului, reușind o sinteză interesantă a celor două tendințe despre care s-a discutat mai sus.

În bisericile din sudul Transilvaniei se află un număr mare de icoane, aparținând uneia sau alteia dintre aceste tendințe, lucrări care oglindesc o orientare proprie, o exprimare directă a simțămintelor și sensibilității zugravilor locali, care au depășit stadiul împrumuturilor mecanice.

În vechiul și puternicul focar al culturii românești care a fost Biserica Sfântul Nicolae din Șcheii Brașovului, în frumoasa sa colecție muzeală se află numeroase icoane ce i-au aparținut acestei biserici sau au fost adunate din alte lăcașuri din zonă. Dintre cele mai remarcabile realizări amintim: *Bunavestire* (*il. 267*), pictată pe voleurile pomelnicului-triptic din anul 1734[50], aceeași scenă și sfinții Ioan Gură de Aur și Vasile cel Mare, de pe pomelnicul triptic din 1752 (*il. 268*), și unele icoane din tâmpla paraclisului de pe latura nordică (1750-1752) realizate de Ioan și Iancu, zugravi cărora le aparține și pictura murală a paraclisului, o serie de prăznicare, precum și frumoasele icoane *Sfântul Dumitru*[51] și *Sfântul Gheorghe*[52] (1757), ambele având pictate în jurul compoziției centrale câte șaisprezece scene din viața marilor mucenici.

O interesantă icoană reprezentându-l pe *Sfântul Nicolae cu douăsprezece scene din viața sa*, precum și delicata realizare a icoanei *Soborul Arhanghelilor*, ambele datate cu anul 1724[53] – aflate în Biserica Sfinții Arhangheli din Ocna Sibiului (jud. Sibiu), ctitorită, probabil, de Mihai Viteazul și refăcută de Constantin Brâncoveanu –, vin să întregească imaginea noastră despre pictura de icoane din sudul Transilvaniei.

În pictura de icoane din centrul Transilvaniei, în secolul al XVIII-lea – încă destul de puțin cercetată și publicată – asistăm la





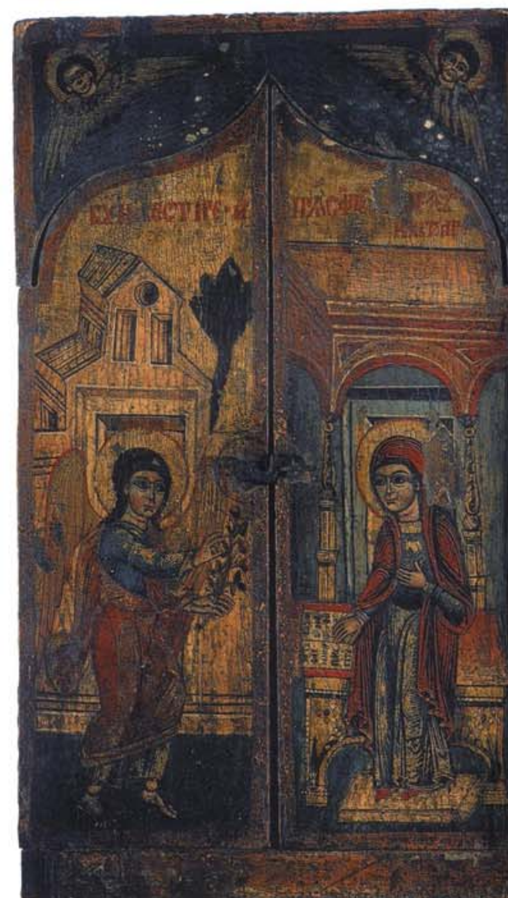
263. *Maica Domnului Hodighitria tronând*
(cat. 140)
mijlocul sec. XVIII
Biserica Mânăstirii Sâmbăta de Sus
(jud. Brașov)

264. *Maica Domnului cu Pruncul tronând*
(cat. 141), detaliu, 1762
Grigorie Zugravul
Icoană dispărută din Biserica Sfânta Parasc
Rășinari (jud. Sibiu)









265. *Judecata de Apoi* (cat. 142), 1767
Stan Zugravul
Muzeul Bisericii Sfântul Nicolae din Șcheii Brașovului
(jud. Brașov)

266. *Judecata de Apoi*
detaliu

267. *Bunavestire*
1734
Muzeul Bisericii Sfântul Nicolae din Șcheii Brașovului
(jud. Brașov)

268. *Bunavestire*
1752
Muzeul Bisericii Sfântul Nicolae din Șcheii Brașovului
(jud. Brașov)







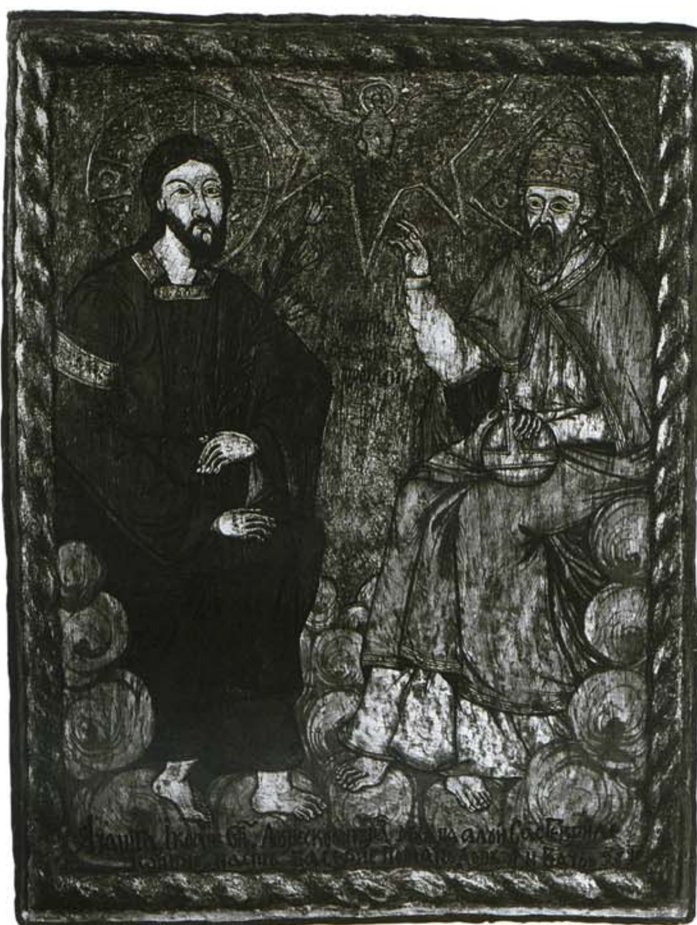


269. *Iisus Pantocrator* (cat. 143)
1753
Muzeul Arhiepiscopiei Ortodoxe Române
Cluj-Napoca (jud. Cluj)

270. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria* (cat. 144)
1753
Muzeul Arhiepiscopiei Ortodoxe Române
Cluj-Napoca (jud. Cluj)

271. *Iisus Pantocrator* (cat. 145)
1750
Muzeul Ţăranului Român
Bucureşti

272. *Iisus Pantocrator* (cat. 146)
1758
Muzeul Naţional de Artă al României
Bucureşti



273. *Sfânta Treime* (cat. 147)
1795
Muzeul Episcopiei Ortodoxe Române din Alba Iulia
(jud. Alba)

un interesant fenomen de întrepătrundere a influențelor venite din Maramureș și sudul Transilvaniei. Desigur, situația geografică, precum și existența unor puternice centre artistice în zonele amintite, explică pe deplin acest fenomen. Astfel, în unele icoane sau grupuri de icoane, cum ar fi, de pildă, *Sfântul Nicolae* din Cuștelnic (jud. Mureș)[54] sau prăznicarele din tâmpla Bisericii Cuvioasa Paraschiva din Feleac (jud. Cluj)[55], deslușim amprenta artei din sud, poate chiar de la sud de Carpați.

Fără îndoială însă, cel mai interesant aspect al picturii de icoane din această zonă îl datorăm unui grup de remarcabile opere, pline de monumentalitate și forță, ce se deosebesc atât printr-o tipologie originală a personajelor, cât și prin vigoarea coloritului. Viziunea monumentală a ansamblului și punerea în pagină, fondul argintat, simplu sau cu reliefuri fine romboidale care încadrează flori stilizate cruciform – ce ne amintesc de arta veacurilor trecute – de pe care se detașează figurile, desenul, cu unele naivități, viguros dar curgător, fluent, cu tendințe de eleganță în definirea unor detalii (conturarea degetelor sau indicarea faldurilor veșmintelor) sunt trăsături proprii. Dar ceea ce ne impresionează mai mult și ne atrage din prima clipă atenția sunt tipologia și expresia chipurilor viguroase, modelate puternic, cu ovalul feței prelungit de o bărbie ascuțită, volitivă, cu ochi alungiți și migdalați, cu privirile fixate în depărtări. La atmosfera tulburătoare, ce o degajă acest *grup* de icoane, contribuie, în mare măsură, harul de colorist al zugravului care a știut să îmbine ca nimeni altul nuanțele reci ale fondului puțin încălzite de verni și griurile albăstrui, verzui sau maronii ale veșmintelor, cu accente de roșu puternic, dar lipsit de violență cald, catifelat, profund, devenit dominanta cromatică.

Din puținele date de care dispunem, se poate presupune c acest *grup stilistic* a ființat în raza actualelor județe Cluj și Săl în perioada deceniilor al șaselea și al șaptelea ale veacului al XVIII-le Suntem convinși că originalitatea și frumusețea acestor icoane vo stârni interesul cercetătorilor, care vor completa informațiil asupra lor și vor valorifica mai complet acest interesant aspect creației zugravilor transilvăneni.

Din acest *grup stilistic* este necesar să amintim, dintre cel mai reprezentative icoane, pe *Iisus Pantocrator* (*il. 26 cat. 143*) și *Maica Domnului cu Pruncul* (*il. 270, cat. 144* înconjurați de semifigurile apostolilor și respectiv ale profețilo datând din anul 1753, care provin din Biserica Sânpaul (ju Cluj)[56], sau *Iisus Pantocrator* (*il. 271, cat. 145*) și *Cu vioasa Paraschiva* din Biserica satului Dragu (jud. Sălaj)[5] Este deosebit de interesantă, atât prin realizarea artistică cât și pr inscripția ce o poartă, icoana *Iisus Pantocrator* (*il. 272, cat. 146* care provine de la Agrij (jud. Sălaj), în care feciorii satului co semnează cu mândrie: „Această icoană sfântă o au răsplătit feciori satului din Agrij din strădanie ctitorească, Ursul și Dumitru în an de la Hristos 1758". O altă remarcabilă realizare artistică d aceeași zonă, însă cu câteva decenii mai târzie, ce ne demonstrea perpetuarea unei tradiții artistice, cu influențe occidentale în icon grafie, este icoana *Sfânta Treime* (*il. 273, cat. 147*), ca provine de la biserica din Nadăș (jud. Cluj), ce datează din an 1795, după cum ne indică inscripția de donație.

la o problemă ce obligă la calea dificilă și lungă a unei demonstrații bine susținute[64].

Circulația meșterilor și a icoanelor trebuie și ea luată în considerare în contextul înrâuririlor reciproce. Astfel, în Muzeul județean al Maramureșului, de la Baia Mare, se află două interesante icoane cu dublă față: *Răstignirea*, ce are pe spate pictată o *Fecioară cu Pruncul*, și *Sfinții Constantin și Elena*, ce are pe revers pe *Roman Melodul*, icoane semnate de Ilea Zugravul, în „Munkach" la anii 1671 și respectiv 1673. De remarcat este și concepția occidentală a reprezentării Maicii Domnului, care mai are în plus o inscripție în latină „Santa Maria Virgo" și anul în cifre arabe, în timp ce, cealaltă față, *Răstignirea* este de tradiție ortodoxă, iar anul este dat în litere (AXOA)[65].

Un exemplu elocvent de pătrundere a influențelor românești în nord, ca să nu luăm decât unul, este frumoasa icoană din Sarišske Muzeum din Bardejov (Slovacia), care-l reprezintă pe *Sfântul Ioan de la Suceava*[66], patronul Moldovei (*il. 274*), sfânt puțin cunoscut în afara hotarelor Moldovei și foarte rar reprezentat în icoanele noastre. De remarcat este faptul că cercetătorul ce o publică o intitulează *Sfântul Mucenic Ioan*, fără să citească în întregime inscripția în limba slavonă, care este *Sfântul Ioan din Suceava*.

Cum însă scopul declarat al acestei lucrări este acela de a prezenta în linii generale caracterul și evoluția picturii de icoane românești și nu de a studia măsura în care această artă influențează sau este influențată, la rândul ei, de alte *școli*, interferențe care, fără îndoială, au existat, dar nu în asemenea măsură încât să anihileze trăsăturile specifice fiecărei *școli naționale* – ne-am mărginit aici doar la o intervenție[67]. Ni s-a părut necesară, având în vedere părerea emisă de cercetătoarea poloneză cu privire la acele icoane carpatine, cu care nu putem fi de acord, părere, după noi, formată și formulată fără o temeinică cunoaștere, cel puțin a realităților noastre. Opinia în discuție ar putea duce la alterarea noțiunii de specific al fiecărei *școli naționale* și, în consecință, la o greșită înțelegere a viziunii și sensibilității fiecărui popor în cauză, ca și, în final, la o interpretare eronată a contribuției lui la tezaurul artei universale.

După această lungă dar, sperăm, utilă digresiune, să ne întoarcem în Maramureș, unde în fiecare biserică ne întâmpină valoroase icoane. Astfel, în eleganta biserică din Hărnicești, de pe valea Marei, aflăm un grup de interesante icoane din primele decenii ale secolului al XVIII-lea[68] încadrate în epocă prin analogie cu icoana din pronaos: *Iisus Pantocrator (il. 275, 276)*, ce poartă, pe latura de sus a ramei, anul 1728[69]. Ne referim la icoanele: *Bunavestire*, *Intrarea în Ierusalim* sau, cum se mai numește tema, *Duminica Floriilor* (*il. 277, cat. 148*) și *Înălțarea Domnului* (*il. 278, cat. 149*), deoarece distingem în ele – dincolo de particularitățile fiecărui artist – două caractere ale picturii din Maramureșul acestui veac, o viziune mai strâns legată de tradiții iconografice și o alta, mai populară.



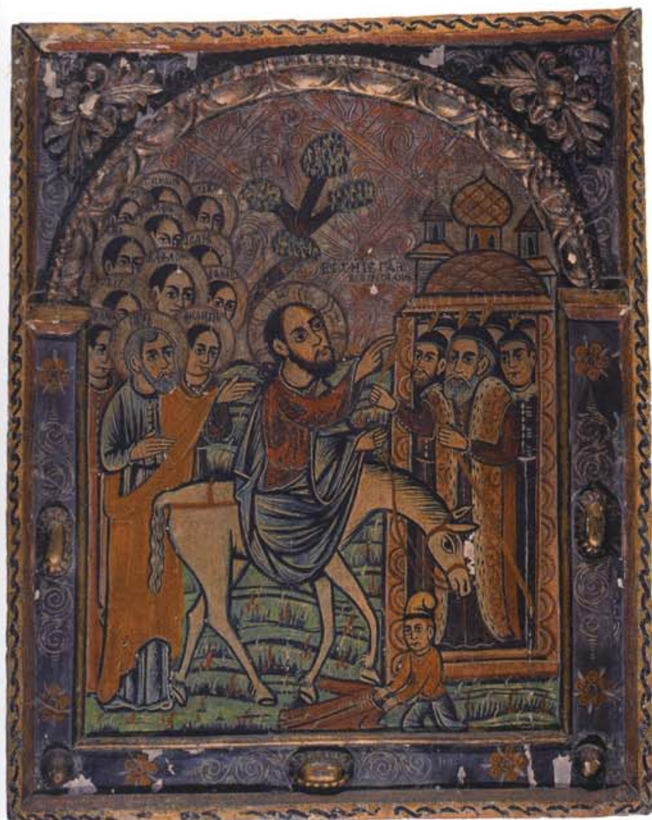
274. *Sfântul Ioan de la Suceava*
Sarišske Muzeum
Bardejov (Slovacia)

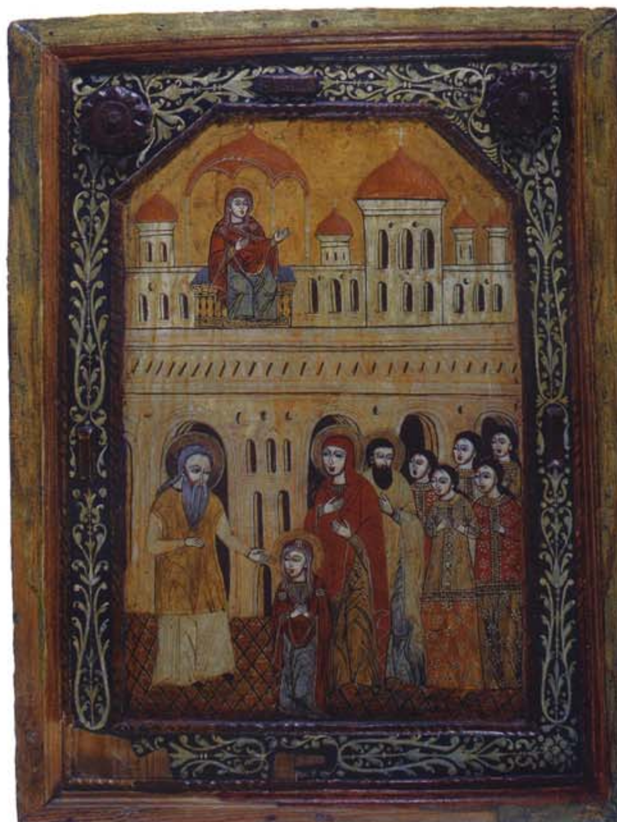


275. *Iisus Pantocrator*
1728
Biserica din Hărnicești
(jud. Maramureș)



276. *Iisus Pantocrator*
detaliu











277. *Intrarea în Ierusalim* (cat. 148)
cca 1728
Biserica din Hărmicești
(jud. Maramureș)

278. *Înălțarea Domnului* (cat. 149)
sec. XVIII, prima jumătate
Biserica din Hărmicești
(jud. Maramureș)

279. *Prezentarea la Templu a Maicii Domnului*
sec. XVIII
Tudor Zugravul
Muzeul Național de Artă al României
București

280. *Soborul Apostolilor* (cat. 150), 1772
Muzeul Maramureșean Sighetu Marmației
(jud. Maramureș)

281. *Soborul Apostolilor*
detaliu









282. *Prezentarea la Templu a Maicii Domnului* (cat. 151), 1610
(pictată pe spatele icoanei *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*, cat. 122)
Muzeul Maramureșean din Sighetu Marmației (jud. Maramureș)

283. *Prezentarea la Templu a Maicii Domnului*
detaliu

284. *Pomelnicul Popii Matei* (cat. 152)
1731
Muzeul Național de Artă al României
București

285. *Pomelnicul Popii Ștefan* (cat. 153)
1770
Muzeul Național de Artă al Românie
București

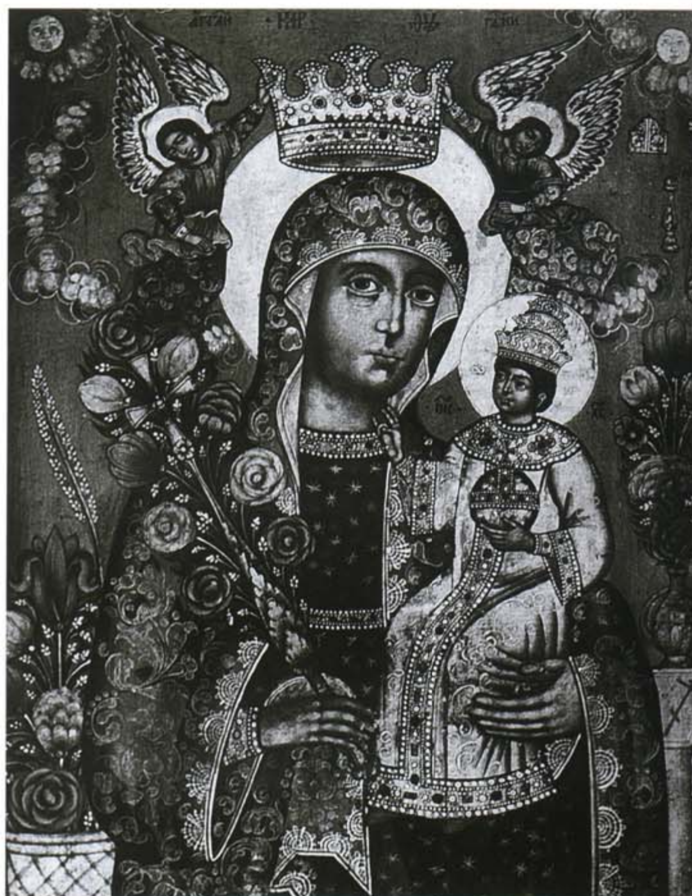
accente și blicuri, ne dovedesc că avem în față o icoană ieșită din atelierele rusești din secolul XVII-XVIII-lea. Nu este exclus ca vechea icoană, în jurul căreia s-a creat legenda – și legendele au adesea un sâmbure de adevăr –, degradându-se în decursul timpurilor, să fi fost înlocuită cu icoana actuală, poate o dată cu ridicarea bisericii de zid (1792), iar, spre amintire, anul icoanei vechi să fi fost înscris pe noua icoană[81].

În Muzeul Mitropoliei Banatului se află un fragment de tâmplă de la Mânăstirea Partoș (jud. Timiș)[82], fragment sculptat cu o scenă pictată, ce se afla deasupra Ușilor Împărătești (*il. 288, cat. 154*). Scena ce este reprezentată, destul de rară în iconografia noastră, se numește *Ochiul neadormit*, inspirată din *Psalmul 121 (3, 4)*, care spune: „El nu va îngădui ca piciorul tău să șovăiască, nici ca paznicul tău să ațipească! Iată, cel ce păzește pe Israiel nici nu închide genele, dar mi-te să doarmă", precum și din Condacul al X-lea din *Acatistul Maicii Domnului*. Atât decorul sculptat, cât în special stilul, tipologia personajelor și cromatica scenei pictate, ne îndreptățesc s-o atribuim mijlocului veacului al XVII-lea, probabil sub influența picturii din *epoca lui Matei Basarab* sau a celei sârbești.

Dintre icoanele cunoscute și cercetate până în prezent, singura ce poate fi atribuită cu mai multă siguranță secolului al XVII-lea, pe considerente iconografice, stilistice și tehnice, este *Arhanghelul Mihail* (*il. 289, cat. 155*)[83], aflată astăzi în Muzeul Mitropoliei Banatului. Monumentalitatea figurii arhanghelului, punerea în pagină a acesteia, ce ocupă aproape în întregime nava icoanei, fondul neutru apărând doar în partea sa superioară, desenul fin cu ductul sigur, coloritul reținut, sobru, cu dominante reci înviorate doar de roșul stins al mantiei și violaceul tunicii, realizarea carnației și a volumelor prin hașuri ocru-alb de o mare finețe, dar care nu urmăresc formele anatomice și de sub care transpare culoarea brun-verzuie a proplasmei, precum și rama în relief lăsată din grosimea blatului și profilul traverselor de pe spatele icoanei constituie tot atâtea argumente ce ne permit s-o atribuim mijlocului veacului al XVII-lea.

Acestui secol i-au mai fost atribuite și alte icoane bănățene, însă fără o argumentare de ordin istoric sau stilistic, cum ar fi de pildă *Soborul Arhanghelilor* (*il. 290, cat. 156*)[84], ce provine din Biserica din Berzeasca, sau *Înălțarea Domnului* (*il. 291, cat. 157*)[85], din Biserica din Rudăria, ambele localități în județul Caraș-Severin și conservate la Muzeul Mitropoliei Banatului, opere ale unor zugravi formați la o școală de bune tradiții artistice și tehnice. Dar o anumită neliniște barocă în realizarea veșmintelor personajelor din ambele piese și în tratarea norilor din *Înălțarea*, laicizarea figurilor elegante, puțin efeminate, precum și tipologia chipurilor umanizate, ne îndeamnă să le atribuim mai curând primei jumătăți a veacului următor.

Veacul al XVIII-lea, cu toate frământările interne și luptele de pe teritoriul lui, a însemnat pentru Banat, după cucerirea lui de către armatele austriece (1716), o perioadă de prosperitate economică și culturală. Administrația habsburgică a pus la conducerea satelor cneji și oberčneji români și a militarizat regiunile de graniță, creând regimentul valaho-ilir, ceea ce a dus la consolidarea pozițiilor economice ale românilor bănățeni, iar anexarea temporară





286. *Maica Domnului cu Pruncul*
sec. XVII-XVIII
Atelier rusesc
Biserica Coborârea Sfântului Duh
Satul Mărul, Comuna Zăvoi (jud. Caraș-Severin)

287. *Maica Domnului cu Pruncul*
detaliu: *Inscripția*







288. *Iisus - Ochiul Neadormit*
(fragment de tâmplă) (cat. 154)
sec. XVII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara

289. *Arhanghelul Mihail* (cat. 155)
sec. XVII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara

290. *Soborul Arhanghelilor* (cat. 156)
sec. XVII-XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara

(1716-1739) a Olteniei la Imperiul Habsburgic a permis un contact mai larg și mai strâns cu realitățile culturale și artistice din Țara Românească, într-una dintre cele mai fecunde perioade din istoria acesteia.

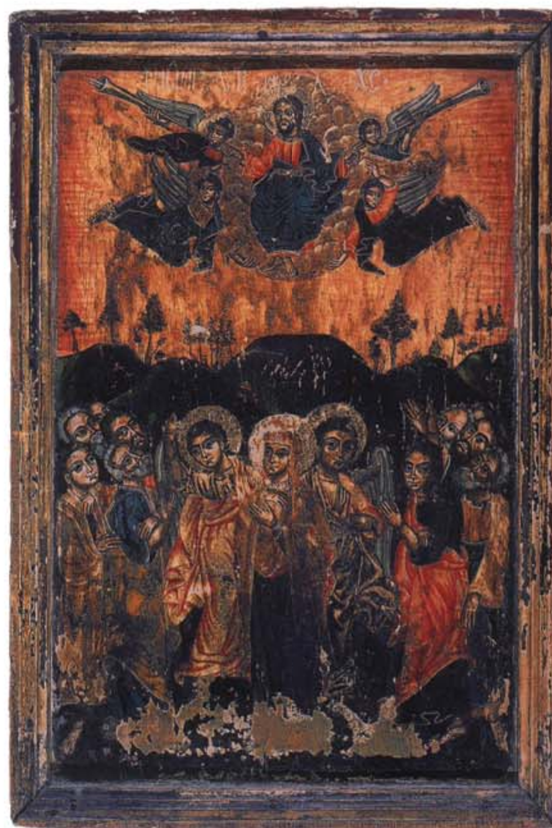
Pe tot parcursul veacului și mai cu seamă în a doua jumătate, colectivitățile sătești, cnejii și obercnejii au desfășurat o amplă campanie de construcții, la sate și în târguri, ridicând edificii din zid, laice și religioase. Clădirile, în general, erau construite în stil occidental contemporan, iar arhitectura bisericească era inspirată direct din arta barocă, cu decorații murale adesea de tradiție postbizantină. Pictura de icoane fiind mai tradițională, legată de spiritul ortodox, a urmat, sub influența artei din Țara Românească, o evoluție firească în general, de la severitate ascetică spre umanizarea formelor și a expresiei.

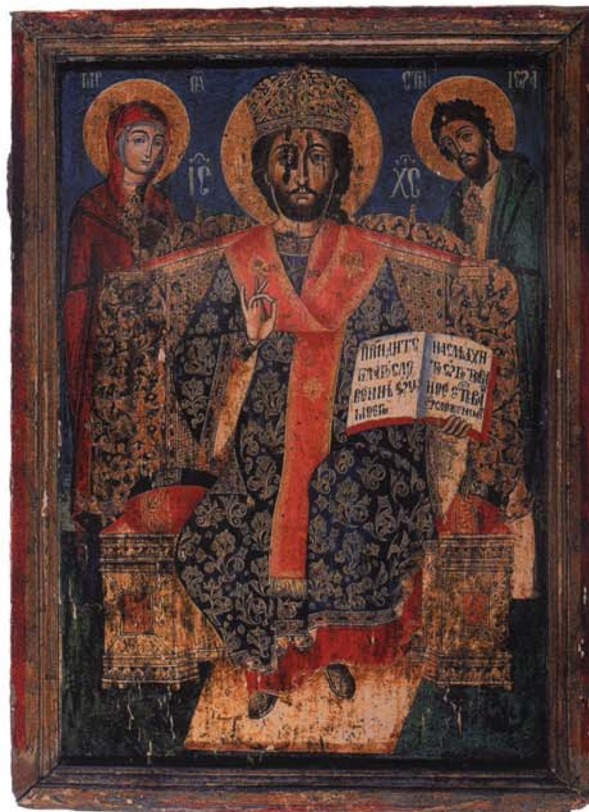
Dacă secolele precedente ne oferă atât de puține icoane pentru a ne putea forma o imagine despre specificul artei zugravilor bănățeni, în schimb veacul al XVIII-lea este foarte darnic. Aproape fiecare biserică din Banat, fie ea chiar din secolul al XIX-lea, dar ridicată, ca de obicei, pe locul uneia mai vechi, din lemn de cele mai multe ori, păstrează cel puțin o icoană din secolul al XVIII-lea.

Cercetarea icoanelor bănățene din veacul al XVIII-lea, înlesnită de concentrarea unui însemnat număr de piese la Muzeul Banatului, Colecția Vicariatului Sârb și în special la Colecția Mitropoliei Banatului – care beneficiază și de un catalog întocmit de I. B. Mureșianu – ne ușurează astăzi o privire de ansamblu asupra artei zugravilor bănățeni din această perioadă. Distingem astfel în linii generale două mari *școli* sau *curente* care au dominat arta icoanelor din acest veac. Și cu toate că ambele *curente* au aceeași obârșie – arta locală de tradiție postbizantină – fiecare dintre ele dobândește, în special în a doua jumătate a veacului, o personalitate, o viziune și chiar o tehnică specifică.

Prima dintre aceste *școli* am putea-o denumi, convențional, *urbană*, atât din cauză că operele produse au un aspect mai elaborat și mai fastuos, presupunând o îndelungată școlire într-un atelier deschis unor influențe din afară, cât și pentru că operele sunt destinate în majoritate unor lăcașuri din orașe sau târguri, ai căror enoriași puteau aprecia și poate chiar pretindeau o asemenea artă. Fără îndoială că și aspectul material juca un rol destul de important în acest context, deoarece pictorii școliți în ateliere cu pretenții, conștienți de valoarea lor, negreșit cereau prețuri mai ridicate pentru arta lor.

Dar și în interiorul *școlii urbane* putem distinge două tendințe. Astfel, în unele icoane este evidentă influența pregnantă a artei brâncovenești și postbrâncovenești, iar în alte opere înrâurirea picturii apusene pătrunsă fie direct, fie prin intermediul artei bisericești din Serbia vecină. Surprindem, uneori, chiar în arta aceluiași pictor cele două maniere de a zugrăvi icoane. Astfel, unul dintre cei mai remarcabili artiști bănățeni ai veacului al XVIII-lea, Nedelcu Popovici[86], a pictat în ambele maniere. Este suficient să aducem aici ca exemplu, din cele 38 de icoane cunoscute ca fiind realizate de Nedelcu Popovici[87], doar cele două perechi de icoane împărătești, aflate astăzi în Muzeul Mitropoliei Banatului, spre a ilustra convingător cele mai sus afirmate. Astfel, icoana *Iisus Împărat și Mare Arhiereu* (*il. 292, cat. 158*), realizată în





291. *Înălțarea Domnului* (cat. 157)
sec. XVII-XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara

292. *Iisus Împărat și Mare Arhiereu* (cat. 158)
1740-1741
Nedelcu Popovici
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara

anul 1741 și purtând semnătura artistului, și *Maica Domnului Stăpâna Îngerilor*[88] (*il. 293, cat. 159*) care, fără să fie semnată sau datată, este fără îndoială opera lui Nedelcu Popovici din același an, fiind pereche cu prima, ambele provenind din tâmpla bisericii ortodoxe din Banloc (jud. Timiș) și având aceleași dimensiuni și purtând fără putință de tăgadă aceeași amprentă stilistică, sunt evident create sub influența artei din Țara Românească, atât din punct de vedere iconografic, cât și tipologic și al manierei de execuție. Este suficient să ne amintim acest tip de icoane împărătești din epoca brâncovenească și postbrâncovenească, pentru a ne convinge că sursa de inspirație a pictorului bănățean este arta Țării Românești din secolul al XVIII-lea.

Oprindu-ne acum atenția asupra celeilalte perechi de icoane împărătești – *Iisus Pantocrator* (*il. 294, 295, cat. 160*) și *Maica Domnului cu Pruncul tronând* (*il. 296, 297, cat. 161*)[89] – am putea crede că este o greșeală de atribuire, dacă ambele icoane nu ar fi datate (1769) și semnate de Nedelcu Popovici. Nu ne surprinde numai o diferență de nuanțe în tratare, c chiar schimbarea însăși a concepției. În această a doua pereche de icoane împărătești nu mai regăsim chipurile severe și statice car impun o distanță reverențioasă, nu mai remarcăm liniaritatea aspr în tratarea veșmintelor și nici revărsarea barocă a ornamentelor flo rale. Nu mai avem în fața noastră sfinți încărcați de simbol, ci doa personaje distinse și binevoitoare.

Din categoria icoanelor de *școală urbană* de influență mur tenească, dintre numeroase exemplare păstrate este necesar s amintim aici cele două ce provin de la Mânăstirea Partoș, ambel datând din anul 1740[90] – *Arhanghelul Mihail* (*il. 298, cat. 16* și *Sfântul Nicolae* (*il. 299, cat. 163*) –, ce se remarcă pr cromatica lor caldă, cu accente de roșu intens, fiind poate singure icoane bănățene în care aurul este folosit din abundență, atât pictarea veșmintelor, cât, mai ales, a fondului, ceea ce le conferă deosebită strălucire.

Influența artei apusene din categoria icoanelor *urbane* e prezentă nu numai în arta lui Nedelcu Popovici, cu mai multă s mai puțină intensitate, dar și în operele multor zugravi bănăț cunoscuți sau rămași anonimi. Însă, oricât de interesantă ar urmărirea acestui fenomen artistic, tema și spațiul lucrării noas nu o permit. Totuși ar fi, poate, nimerit să pomenim aici opera Stancu Raicu[91], care ne dezvăluie o interesantă personalitate ar tică. Dacă în icoanele *Sfântul Gheorghe*[92] și *Sfânt Dimitrie*[93] (*il. 300*), pictate în anul 1781, zugravul ni se în țișează doar ca un discipol modest al artei occidentale, în ico *Ioan Botezătorul*[94] (*il. 301, cat. 164*) ne apare ca un p tor plin de imaginație și sensibilitate. Prezentându-l, așa cum procedase nimeni până la el, pe Înaintemergătorul pe fundalul u tron aurit, de complicată arhitectură barocă, făcând poate o alu la Iisus în postură de Împăratul Împăraților și Mare Arhiereu, conferind figurii o complicată, dar elegantă mișcare și gestică expresie visătoare romantică a chipului, artistul dovedește







293. *Maica Domnului Stăpâna Îngerilor* (cat. 159)
1740-1741 (prin analogie)
Nedelcu Popovici
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara

294. *Iisus Pantocrator* (cat. 160), 1769
Nedelcu Popovici
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara

295. *Iisus Pantocrator*
detaliu









296. *Maica Domnului cu Pruncul tronând* (cat. 161)
1769
Nedelcu Popovici
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara

297. *Maica Domnului cu Pruncul tronând*
detaliu

298. *Arhanghelul Mihail* (cat. 162)
1740
Muzeul Național de Artă al României
București

299. *Sfântul Nicolae tronând* (cat. 163)
1740 (prin analogie)
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara

pătruns spiritul acestei luminoase figuri biblice, reușind să creeze, conform sensibilității sale, o imagine nouă, originală a ultimului dintre profeții vechi testamentari și a primului din Noul Testament.

Cel de-al doilea curent, dar nu și cel mai puțin important și semnificativ, este acela în care zugravii bănățeni continuă mai consecvent tradițiile. Fiind mai puțin receptivi la influențele artei apusene, care este străină concepțiilor lor artistice, și mai deschiși față de cele venite din Țara Românească, în special din epocile anterioare secolului al XVIII-lea, ei au fost creatorii unei arte noi, originale, specifice, din câte știm, numai Banatului. Formați, probabil, în școli sau ateliere din mediul rural, în care accentul nu se punea pe opere *la modă* ca în mediul urban, mai receptiv la noile concepții artistice venite din Occident, iconarii bănățeni din această *școală* erau mai constrânși să urmeze erminiile, dacă nu în ceea ce privește iconografia, cel puțin în privința cromaticii și expresiei chipurilor.

Pictura acestui *curent* am denumi-o, tot convențional, *rurală,* și în nici un caz populară, deoarece ținuta artistică și tehnică a operelor realizate presupune cu evidență existența unei formații în cadrul unui bun atelier, o meserie învățată și îndelung practicată, și nu doar o îndeletnicire ocazională în răgazul îngăduit de alte munci. Însă icoanele fiind destinate în mare parte bisericilor din sate, de unde erau recrutate și tinerele talente într-ale picturii, era firesc ca exigența comanditarilor, pe de o parte, și originea zugravilor, pe de altă parte, să-și spună cuvântul.

Influența artei populare în general este mai puțin pregnantă aici decât în arta confraților de breaslă din Maramureș și centrul Transilvaniei. Mai apropiate de icoanele din sudul Transilvaniei, la aceste icoane influența populară se rezumă, în compozițiile cu mai multe personaje, doar la o mai adecvată expresie a chipurilor, la înfățișarea mai scundă a personajelor, la o oarecare naivitate și simplificare în redarea figurilor și peisajelor din fundal.

În ceea ce privește reprezentarea unui singur personaj, care apare de cele mai multe ori redat până la brâu – conform unor tradiții iconografice ce țin de secole anterioare, din grupul cel mai interesant și original de icoane bănățene –, figurile sfinților își păstrează zveltețea și monumentalitatea. Dintre numeroasele icoane de acest tip ce ni s-au păstrat, pe care le-am denumit *rural*, propunem, ca exemplu, pe cele câteva grăitoare opere ce provin de la dispăruta biserică de lemn, cu hramul Sfinții Arhangheli, din comuna Berzasca (jud. Caraș-Severin), datată cu anul 1722 și înlocuită cu una de zid în anul 1836[95]. Ne referim la icoanele *Cuvioasa Paraschiva* și *Ioan Botezătorul* (*il. 302, cat. 165*), precum și la *Sfântul Alimpie*. Acest grup de icoane este poate opera unui singur zugrav, care provine în orice caz din același atelier de iconari din jurul anului 1755, conform inscripției de donație și a anului înscrise pe icoana *Ioan Botezătorul*. Concepția în care sunt realizate cele trei icoane de la Berzasca – la care s-ar putea adăuga și altele, ca *Iisus Pantocrator*[96] și *Maica Domnului Hodighitria*[97], ce provin de la Biserica Gaiul Mic (jud. Timiș), *prăznicarele* de la biserica de lemn, datând din secolul al XVIII-lea, de la Câlnic (jud. Caraș-Severin), mutată în anii 1805-1806 la Butin (jud. Timiș)[98], care se află astăzi la Muzeul



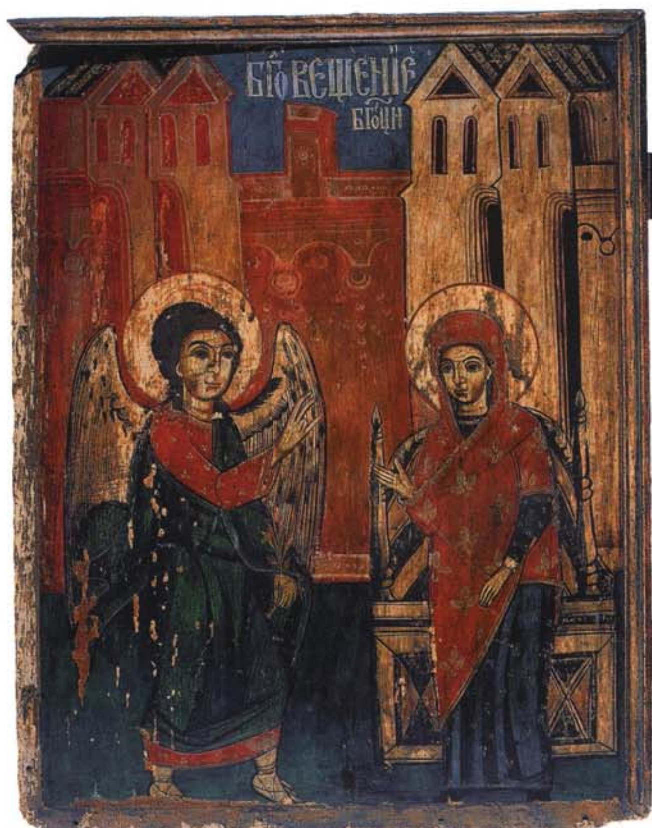
300. *Sfântul Dimitrie*
1781
Stancu Raicu Zugravul
Muzeul Național de Artă al României
București



301. *Sfântul Ioan Botezătorul tronând* (cat. 164)
cca 1781 (prin analogie)
Stancu Raicu Zugravul
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara



302. *Sfântul Ioan Botezătorul* (cat. 165)
1755
Muzeul Național de Artă al României
București





303. *Bunavestire* (cat. 166)
sec. XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timişoara

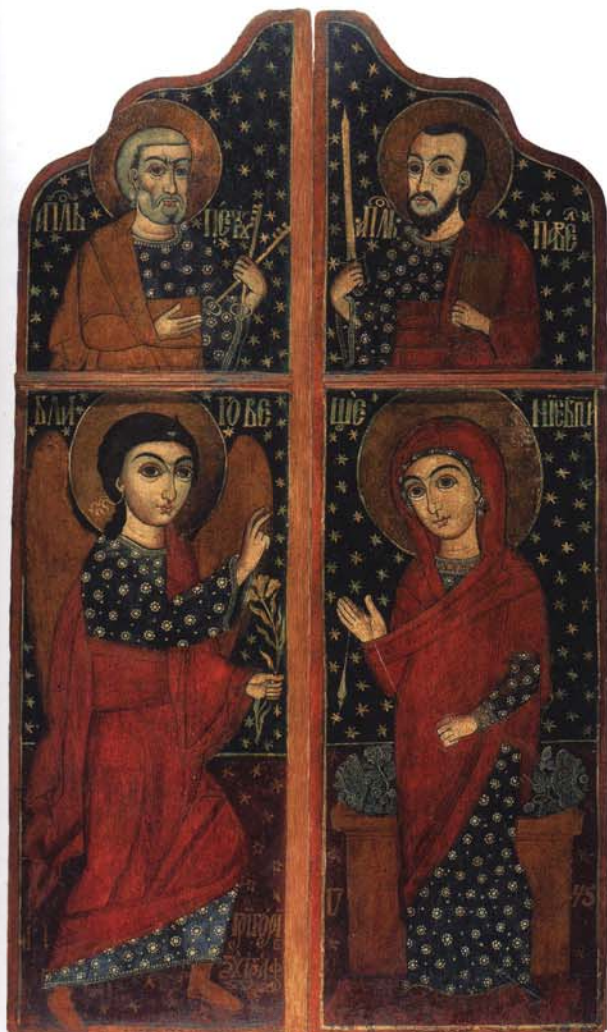
304. *Maica Domnului Miluitoarea* (cat. 167)
1743
Muzeul Banatului
Timişoara

Mitropoliei din Timişoara[99], sau *Bunavestire* (*il. 303, cat. 166*) şi *Maica Domnului Miluitoarea* (*il. 304, cat. 167*) – este reprezentativă pentru un grup numeros de icoane bănăţene de *şcoală rurală*, caracterizate prin desenul acuzat, sintetic şi expresiv, cu naivităţi, culorile dense, acoperitoare, într-o gamă restrânsă la albastru, roşu, verde şi ocru de diferite nuanţe şi o expresie severă a chipurilor ce se detaşează de obicei pe un fundal albastru sau verde, neutru sau stelat.

Dacă însă grupul stilistic de icoane din aşa-numita *şcoală rurală*, la care ne-am referit mai sus, împreună cu operele create la *şcoala urbană* constituie marea majoritate a creaţiei pictorilor bănăţeni din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, un alt grup stilistic, reprezentat printr-un număr relativ restrâns de icoane cunoscute, dificil de localizat geografic şi imposibil de atribuit vreunui pictor, deoarece, cu o singură excepţie, nici una din lucrările cunoscute nu poartă semnătură de zugrav, formează un tot artistic aparte. Singurul dat pe care-l cunoaştem şi care ar putea constitui, eventual, un punct de plecare în cercetarea aprofundată a acestui deosebit de interesant grup de icoane, cercetare pe deplin justificată de valoarea lor estetică şi semnificaţia lor pentru pictura bănăţeană, îl constituie *Uşile Împărăteşti* de la Biserica de lemn din Drinova (jud. Timiş) (*il. 305, cat. 168*), realizate în anul 1745 de zugravul Grigorie[100]. Cu toate că asemănările sunt de ordin formal general şi insuficiente pentru a putea face afirmaţia că fac parte din aceeaşi şcoală, totuşi ar putea fi un indiciu, o legătură între creaţia lui Grigore Zugravul şi pictorii rămaşi anonimi, creatori ai acestor atât de interesante şi specifice icoane.

Integrându-se în linii generale în *şcoala rurală*, acest icoane formează totuşi un grup stilistic distinct, fără îndoială ce mai interesant, mai original, din creaţia pictorilor de icoan bănăţeni. Ele poartă amprenta unei viziuni proprii deosebite Semifigurile sfinţilor, căci nu cunoaştem deocamdată din acest gru stilistic decât icoane împărăteşti inspirate din iconografia secolelo al XVI-lea şi al XVII-lea, nu sunt lipsite de monumentalitate. Da esenţa creaţiei lor o constituie decorativitatea, eleganţa, seninătate şi sensibilitatea. Un desen fin, curgător, fără accente, este în deplin armonie cu cromatica delicată, diafană, ca de acuarelă, toate con curând la o expresie blândă, visătoare, lipsită de un dramatism accentuat al imaginii. Fundalul, stelat, discret, de pe care s desprind siluetele distinse ale figurilor, este şi el tratat în laviu străvezii de roşu stins sau albastru-verzui potolit, de sub care trans pare preparaţia.

Este suficient să prezentăm aici doar două-trei icoane, mai bin conservate şi restaurate, din acest grup stilistic, din care cunoaşten până în prezent, doar vreo 15 opere, spre a ilustra convingăto sperăm, originalitatea şi valoarea lor artistică. Astfe *Arhanghelul Mihail* (*il. 306, cat. 169*)[101], ce provine d la Biserica din Lăţunaş (jud. Timiş), este reprezentativ pentr icoanele cu fondul albastru-verzui încălzit şi estompat de roşul stir şi ocrul figurii arhistrategului oştilor cereşti, *Iisus Pantocrato* (*il. 307*)[102] cu toate că are aceeaşi provenienţă şi a făcut parte di aceeaşi tâmplă cu prima icoană, are un fond roşu diafan care-i co feră mai multă căldură într-o armonie de nuanţe de roşu pal ocru, înviorate doar de accentele de roşu aprins ale maforiorul







305. *Bunavestire - Uși împărătești* (cat. 168)
1745
Grigorie Zugravul
Muzeul Național de Artă al României
București

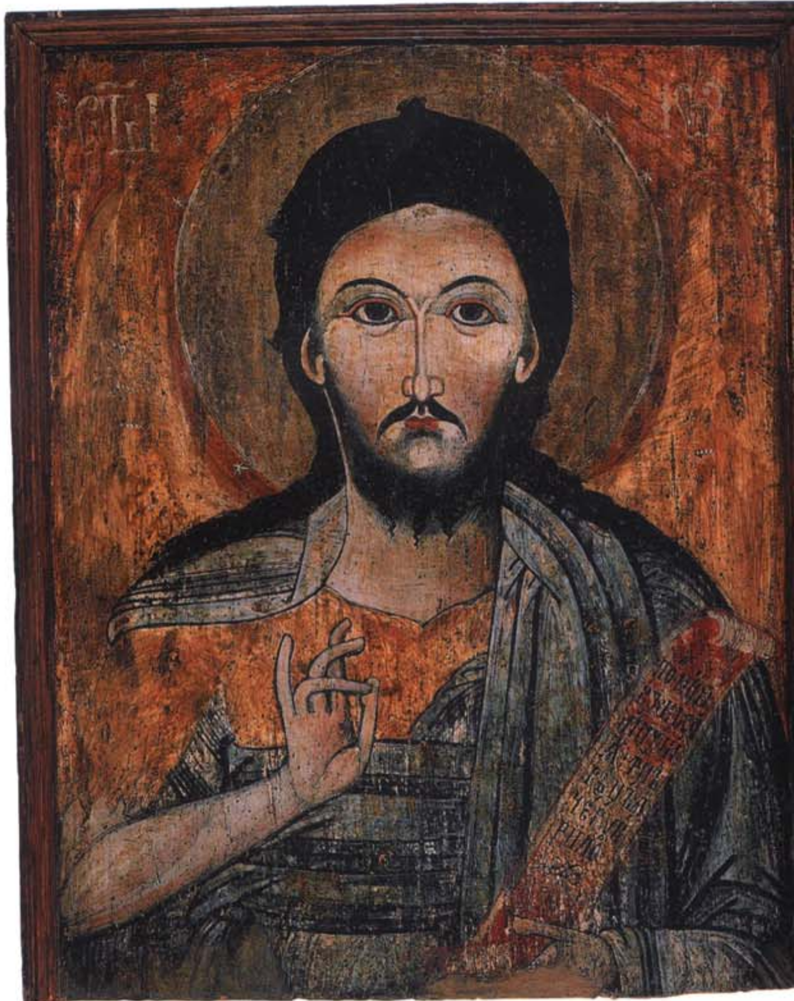
306. *Arhanghelul Mihail* (cat. 169)
mijlocul sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București

307. *Iisus Pantocrator*
mijlocul sec. XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara



Maicii Domnului și ale marginilor Evangheliei deschise subliniin
parcă textul în limba română. De asemenea se distinge prin rafina
mentul cromatic și sentimentul de supremă seninătate *Iisu*
Pantocrator (*il. 308, cat. 170*) din biserica din Turn
Rueni. Opera cea mai realizată însă din punct de vedere artistic, di
acest grup, este fără îndoială icoana ce-l reprezintă pe *Ioa*
Botezătorul (*il. 309, cat. 171*)[103], a cărei provenien
inițială n-o cunoaștem. Imaginea Înaintemergătorului, reprezent
aici în chip de Înger al deșertului, ne impresionează adânc pr
căldura coloritului și a expresiei chipului. Trăsăturile fine și blânc
ale feței, modelate în ocruri și rozuri, încadrate de barbă și ple
castanii ce-i cad pe umeri, aripile care abia se întrevăd de pe for
dul valorat în nuanțe roșii străvezii, punctat discret de steluțe, ca
mul gesticii maiestuoase alcătuiesc o imagine de sentimente lirice
profund umane.

Și cu toate că acest grup de icoane, databile cu mijlocul veacu
lui al XVIII, poate ar fi trebuit să-l plasăm în ordine cronologică
cadrul acestui capitol care tratează icoanele bănățene, ne-am pe
mis să-l discutăm la sfârșitul lui, deoarece, după aprecierea noa
tră, constituie, după cum am mai spus, cel mai interesant și semn
ficativ aport al acestei școli, aducând o contribuție originală și sp
cifică la pictura de icoane românești (*il. 310*).



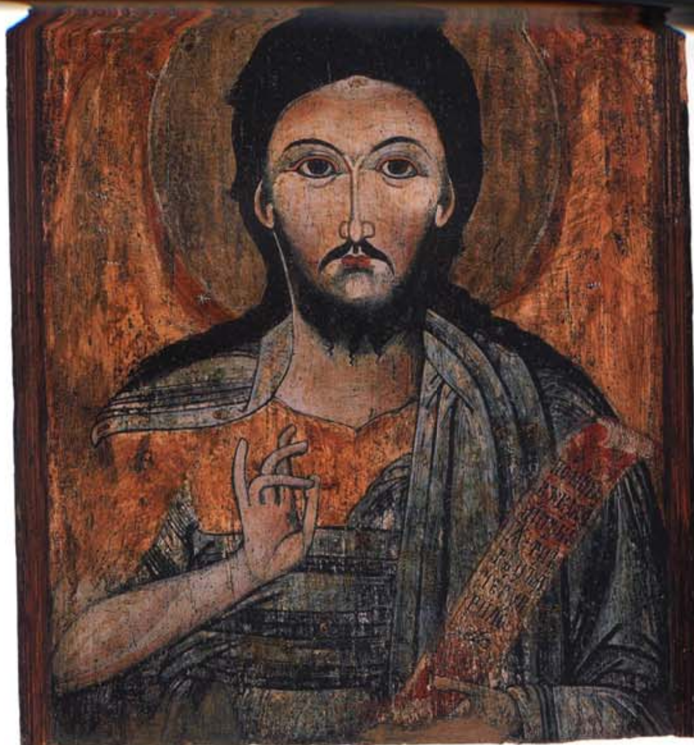
308. *Iisus Pantocrator* (cat. 170)
mijlocul sec. XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara

309. *Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul deșertului* (cat. 171)
mijlocul sec. XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara

Maicii Domnului și ale marginilor Evangheliei deschise subliniind parcă textul în limba română. De asemenea se distinge prin rafinamentul cromatic și sentimentul de supremă seninătate *Iisus Pantocrator* (*il. 308, cat. 170*) din biserica din Turnu Rueni. Opera cea mai realizată însă din punct de vedere artistic, din acest grup, este fără îndoială icoana ce-l reprezintă pe *Ioan Botezătorul* (*il. 309, cat. 171*)[103], a cărei proveniență inițială n-o cunoaștem. Imaginea Înaintemergătorului, reprezentat aici în chip de Înger al deșertului, ne impresionează adânc prin căldura coloritului și a expresiei chipului. Trăsăturile fine și blânde ale feței, modelate în ocruri și rozuri, încadrate de barbă și plete castanii ce-i cad pe umeri, aripile care abia se întrevăd de pe fondul valorat în nuanțe roșii străvezii, punctat discret de steluțe, calmul gesticii maiestuoase alcătuiesc o imagine de sentimente lirice și profund umane.

Și cu toate că acest grup de icoane, databile cu mijlocul veacului al XVIII, poate ar fi trebuit să-l plasăm în ordine cronologică în cadrul acestui capitol care tratează icoanele bănățene, ne-am permis să-l discutăm la sfârșitul lui, deoarece, după aprecierea noastră, constituie, după cum am mai spus, cel mai interesant și semnificativ aport al acestei școli, aducând o contribuție originală și specifică la pictura de icoane românești (*il. 310*).





308. *Iisus Pantocrator* (cat. 170)
mijlocul sec. XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara

309. *Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul deșertului* (cat. 171)
mijlocul sec. XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara



Maicii Domnului și ale marginilor Evangheliei deschise subliniind parcă textul în limba română. De asemenea se distinge prin rafinamentul cromatic și sentimentul de supremă seninătate *Iisus Pantocrator* (*il. 308, cat. 170*) din biserica din Turnu Rueni. Opera cea mai realizată însă din punct de vedere artistic, din acest grup, este fără îndoială icoana ce-l reprezintă pe *Ioan Botezătorul* (*il. 309, cat. 171*)[103], a cărei proveniență inițială n-o cunoaștem. Imaginea Înaintemergătorului, reprezentat aici în chip de Înger al deșertului, ne impresionează adânc prin căldura coloritului și a expresiei chipului. Trăsăturile fine și blânde ale feței, modelate în ocruri și rozuri, încadrate de barbă și plete castanii ce-i cad pe umeri, aripile care abia se întrevăd de pe fon dul valorat în nuanțe roșii străvezii, punctat discret de steluțe, cal mul gesticii maiestuoase alcătuiesc o imagine de sentimente lirice ș profund umane.

Și cu toate că acest grup de icoane, databile cu mijlocul veacu lui al XVIII, poate ar fi trebuit să-l plasăm în ordine cronologică în cadrul acestui capitol care tratează icoanele bănățene, ne-am per mis să-l discutăm la sfârșitul lui, deoarece, după aprecierea noas tră, constituie, după cum am mai spus, cel mai interesant și semni ficativ aport al acestei școli, aducând o contribuție originală și spe cifică la pictura de icoane românești (*il. 310*).



308. *Iisus Pantocrator* (cat. 170)
mijlocul sec. XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara

309. *Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul deșertului* (cat. 171)
mijlocul sec. XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara



310. *Iisus Pantocrator*
mijlocul sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București

ELEMENTE DE TEHNICĂ[1]

cuprindeau, fiind astfel mai concludente. Cu toate că suntem conștienți că numărul icoanelor analizate este mic și că este prematur să se tragă concluzii definitive, aceste tabele, analizate cu atenție, sunt totuși relevante, permițând, chiar în aceste condiții, să constituie un punct de orientare.

Culorile folosite de zugravii transilvăneni dovedesc adesea o exigență mai scăzută față de cunoașterea și prepararea lor, iar suprapunerea lor succesivă în mai puține straturi nu ducea totdeauna la efectul scontat, la sugerarea adâncimii și transparenței. De aici rezultă, în parte, și efectul decorativ al icoanelor transilvănene.

După o măcinare mai fină sau mai puțin fină, adecvată fiecărui pigment pentru a se obține maximum din însușirile sale, pigmenții, pentru a putea fi folosiți în pictură, sunt amestecați cu un liant, în funcție de care este denumită și tehnica picturii în care a fost executată opera. Zugravii de icoane până în secolul al XIX-lea și chiar mai târziu, după introducerea pe scară largă în pictura noastră a culorilor de ulei, pictau în tehnica tempera. Pictura în tempera folosește drept liant pentru pigmenți o emulsie. În pictura de icoane, liantul folosit era o emulsie pe bază de gălbenuș de ou de găină. Fără să poată fi identificat cu precizie prin analize de laborator, deoarece în decurs de secole și-a modificat însăși natura sa internă, prezența în analizele chimice calitative a unor substanțe organice constituente ale oului, rețetele transmise de erminii, precum și tradițiile de atelier, ne îndreptățesc această afirmație, că liantul de bază folosit în pictura noastră în tempera pe lemn era gălbenușul de ou.

Pentru a proteja pelicula de culoare împotriva factorilor fizico-chimici din mediul înconjurător, precum și pentru a da strălucire și adâncime culorilor tempera, care după uscare devin foarte vulnerabile, iconarii acopereau suprafața pictată cu un strat subțire de verni. Importanța acordată verniurilor de către zugravii de icoane este reflectată de numărul lor mare de rețete aflate în erminii[8].

Verniul este o substanță formată din rășini, uleiuri, solvenți, la care uneori se adăuga un colorant, în funcție de natura rășinilor (de brad, colofoniu, santal, sandarac, mastic etc.), a uleiului (de in, nucă, floarea-soarelui, cânepă etc.) și solventului (spirt, neft, terebentină etc.). Pelicula de verni – întinsă cât mai uniform posibil pe întreaga suprafață pictată – este mai dură sau mai puțin dură, mai casantă sau mai elastică, mai colorată sau mai neutră. Uneori, pentru o mai bună conservare a anumitor culori, pictura era acoperită, parțial sau total, cu o peliculă intermediară foarte subțire de clei. Rășinile și uleiurile folosite la prepararea verniului aveau inițial o tentă caldă, ce se accentua în timp, căpătând în decursul vremii o culoare gălbuie. Cunoscând aceste proprietăți, care influențau asupra aspectului general al operei, iconarii își concepeau și-și calculau astfel paleta încât icoana să fie considerată finită, având aspectul dorit, abia după vernisarea ei. Grăitor în această privință este aspectul destul de violent al culorilor după înlăturarea, adesea foarte dificilă și nedorită, a verniului original în procesul de restaurare. Spre exemplu, perceperea acelor porțiuni pictate în albastru care apar drept verzi – în conformitate cu cerințele iconografice – datorită stratului gălbui al verniului. Putem deci considera că în cazul picturii tempera pe lemn, verniul face parte integrantă din însuși stratul pictural, acțiunea lui nefiind limitată doar la funcția de protecție. Este necesar să precizăm că aspectul actual al numeroaselor icoane, încă nerestaurate, nu se datorește numai alterării verniului original, ci și repetatelor acoperiri cu ulei de candelă, pentru a le reda strălucirea care se alterează și își închide culoarea într-un timp relativ scurt.

În încheierea succintei prezentări a aspectelor tehnice din pictura de icoane, dorim să subliniem că ele au un caracter general, că în diferite epoci, zone sau ateliere – păstrând principiul – zugravii le-au aplicat diferențiat, în funcție de tradiție, posibilități, pricepere și cerințele timpului.



311. *Rugul arzând* (cat. 90) detaliu

NOTE
CATALOG
BIBLIOGRAFIE